
Holbein

Künstler-Monographien

Begründet von H. Knackfuß

Band 17: Holbein der Jüngere

Holbein der Jüngere

Von

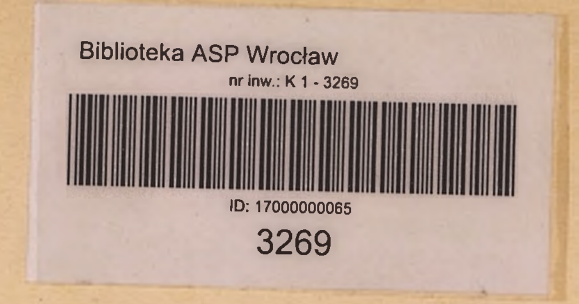
H. Knackfuß

Mit 171 Abbildungen,
darunter 14 mehrfarbigen Einschaltbildern

Siebente, umgearbeitete Auflage



Verlag von Velhagen & Klasing
Bielefeld und Leipzig
1938



Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld



Bildnis eines Musikers
Gemälde. Berlin, Deutsches Museum. (Zu Seite 57)

Man pflegt Dürer und Holbein nebeneinander zu nennen, wenn man von dem Höhepunkt der deutschen Kunst der Renaissance spricht. Aber man darf die beiden großen Meister nicht unmittelbar miteinander vergleichen wollen. Das verbietet schon der zwischen ihnen bestehende Altersunterschied von mehr als einem Vierteljahrhundert. Das ist ein Unterschied, der sehr viel ausmacht in einer Zeit, die von so starkem, treibendem Leben erfüllt war wie das Jahrhundert des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit. Auch liegt die Größe der beiden Meister auf wesentlich verschiedenen Gebieten. Dürers schöpferische Gestaltungskraft hat kein anderer deutscher Maler wieder erreicht. An Erfindungsgabe, Geist, Gemüt und auch an Bildung steht Dürer über Holbein. Aber dieser tritt uns ursprünglicher als Dürer als Maler entgegen. Die Farbe ist ihm nicht ein bloßes Kleid seiner Gestaltungen; sie ist ihm ein Wesentliches, Innerliches; sie ist ihm Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Empfindungen. Dürer ging aus einer Schule hervor, die noch halb der Gotik angehörte, und sein Genius ließ ihn die Bahnen der neuen Kunst entdecken. Holbein dagegen war durch nichts mit der Kunst des Mittelalters verbunden. Er wurde durch seinen Vater ausgebildet, und dieser stand, als der im Jahre 1497 geborene Knabe fähig war, künstlerischen Unterricht aufzunehmen und zu verarbeiten, schon ganz auf dem Boden der vollen, reifen Renaissance. Darum sehen wir uns in Holbeins Formensprache leichter ein; sie ist uns unmittelbar verständlich.

Nur selten ist künstlerische Begabung erblich. Hans Holbein aber besaß den Kern von dem, was ihn groß gemacht hat, als angeborenes Erbteil von seinem Vater her. Auch dieser hieß mit Vornamen Hans, und zur Unterscheidung der beiden Maler fügt die Kunstgeschichte dem gleichen Namen die Zusätze „der Ältere" und „der Jüngere" bei. Wenn von Hans Holbein schlechtweg die Rede ist, so ist immer der Jüngere gemeint. Aber auch Hans Holbein der Ältere nimmt einen sehr ehrenvollen Platz in der Geschichte der deutschen Kunst ein. Geboren zu Augsburg um 1460, widmete er sich, ebenso wie ein Bruder von ihm mit Namen Siegmund, der Malerei.

Am stärksten äußert sich bei dem älteren Holbein die Lust und Befähigung, die Mannigfaltigkeit der menschlichen Gesichter in der Besonderheit, wie ein jedes sich zeigte, zu erfassen. Seine Kirchengemälde sind angefüllt von Persönlichkeiten, denen man es ansieht, daß sie aus der Wirklichkeit entnommen sind, daß sie die Abbilder von Menschen sind, die als Zeitgenossen des Malers gelebt haben. Von besonderem Interesse für uns ist eine Gruppe von Personen, die als Zuschauer bei der Taufe des Paulus auf einem jetzt in der Augsburger Gemäldegalerie befindlichen Bilde angebracht sind: da steht der Maler selbst mit zwei Knaben im Alter von etwa fünf und sieben Jahren, seinen Söhnen Ambrosius und Johannes; jener, der ältere von beiden, durch das Schreibzeug am Gürtel als Schulknabe gekennzeichnet, scheint

lebhafteren Temperaments zu sein; der kleine Hans macht den Eindruck eines ruhigen, still beobachtenden Kindes, aus seinem rundlichen Gesicht blicken große, aufmerksame Augen.

Bildnisbestellungen waren damals in Augsburg wohl noch etwas kaum Bekanntes. So befriedigte der Vater Holbein seine Lust am Porträtieren dadurch, daß er die Personen seiner Bekanntschaft, hoch und niedrig, in sein Skizzenbuch zeichnete. Eine ganze Menge von solchen Skizzenbuchblättern hat sich erhalten, die meisten davon bewahren die Kupferstichkabinette in Basel, Berlin und Kopenhagen. Das sind Meisterwerke der Bildniskunst, sprechende Wiedergaben von Persönlichkeiten, in klarer, lebensvoller Kennzeichnung und in feiner, malerisch empfundener Ausführung mit dem Silberstift, bisweilen mit Zuhilfenahme von Rötel und Weiß, leicht und sicher hingezeichnet. Auch unter diesen Zeichnungen finden wir die Köpfe der beiden Knaben wieder. Ein im Berliner Kupferstichkabinett befindliches Blättchen, das mit der Jahreszahl 1511 bezeichnet ist, zeigt sie uns nebeneinander mit beigeschriebenen Namen. Der lockige „Prosy" erscheint hier schon als ein Jüngling; „Hanns", bei dem das Alter durch die Zahl 14 angegeben ist, zeigt unter schlicht herabgekämmtem Haar ein rundes Kindergesicht, in dem die Ähnlichkeit mit jenem früheren Bildnis noch sehr groß ist (Abb. S. 2).

Der Vater Holbein wendete sich in der zweiten Hälfte seines Lebens der neuen Kunstrichtung zu, die von Italien herübergebracht wurde. Nicht nur in dem äußerlichen Sinne, daß in den Architekturen und Ziergebilden, welche die Bilder einfassen, „antikische" Formen an die Stelle der gotischen getreten sind; sondern auch dem inneren Wesen nach, indem die Gestalten eine vollere Rundung und Weichheit der Formen, die Gewänder einen freieren, größeren Wurf und alle Linien einen belebteren Schwung bekommen. Sein in der Münchener Älteren Pinakothek befindliches Altarwerk „Der Sebastiansaltar" von 1516 gehört zu den Juwelen der deutschen Renaissancemalerei.

Ungeachtet des Ansehens, das der ältere Holbein als Maler genoß, erging es ihm in seinem Alter schlecht. Er verließ Augsburg im Jahre 1517 wegen unglücklicher Vermögensverhältnisse und starb 1524 zu Isenheim im Elsaß.

Seine Söhne, die er beide zu Nachfolgern in seiner Kunst herangebildet hatte, verließen die Vaterstadt schon früher und begaben sich nach Basel. Hier ist die Tätigkeit von Hans Holbein seit 1515, diejenige von Ambrosius seit 1516 bezeugt; letzterer ist 1514 als Gehilfe in Stein am Rhein nachweisbar.

Von Ambrosius Holbein sind nur wenige Gemälde vorhanden. An erster Stelle stehen seine Bildnisse, überraschend empfindsame Gestaltungen, die freilich von der eindringlichen plastischen Auffassung sowohl des Vaters wie des Bruders Hans oder von ihrer herben, bestimmten Art wenig merken lassen (Abb. S. 3). Es sind feinsinnige Schöpfungen eines vermutlich früh vom Tode gezeichneten Künstlers, voll kindhafter, liebenswürdig unschuldiger Auffassung. Die Mehrzahl ist in Basel, wo er 1519 verstorben sein dürfte. Damals hört seine Tätigkeit für Verleger, die ihn neben der Bildnismalerei am stärksten in Anspruch nahm, plötzlich auf. Seine Titelblätter für Bücher kennzeichnet derselbe naiv-ungebundene Charakter eines sehr begabten, phantasievollen, aber nicht eigentlich gestaltenden Künstlers.

Unter den von Holbeins Freund Bonifacius Amerbach gesammelten Werken seiner Hand, die den Grundstock der Basler Öffentlichen Kunstsammlung ausmachen, werden in dem ursprünglichen Verzeichnis mehrere Bilder ausdrücklich als früheste Arbeiten des Malers bezeichnet. Diese müssen also dem ersten Jahre seines Aufenthalts in Basel, 1515, angehören. Es sind zwei Köpfe von Heiligen und einige Bilder

aus der Leidensgeschichte Christi. Die beiden Heiligen, eine Jungfrau mit Krone und losem Haar und ein bartloser junger Mann mit lockigen Haaren (Abb. S. 4), stellen ohne Zweifel Maria und Johannes den Evangelisten vor. Sie haben goldene Heiligenscheine und hellblaue Hintergründe. Die Töne sind gut zusammengestimmt. In Form und Ausdruck verraten die sehr fleißig gemalten Köpfe noch nicht viel von der hohen Begabung ihres Urhebers.

In höherem Maße sind die Passionsbilder geeignet, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Die aus der Amerbachschen Sammlung stammenden Stücke, denen das alte Verzeichnis jenen Vermerk bezüglich ihrer Entstehungszeit beigegeben hat, stellen das letzte Abendmahl und die Geißelung Christi dar. Zu diesen sind durch spätere Erwerbung noch drei andere in das Basler Museum gelangt, die augenscheinlich Bestandteile der nämlichen, ursprünglich zweifellos noch größer gewesenen Folge bilden: das Gebet am Ölberg, die Gefangennahme Christi und die Händewaschung des Pilatus. Die Bilder sind nicht auf Holztafeln, sondern auf Leinwand gemalt, die Ausführung ist derb und eilfertig.

Da die Bilder auf den ersten Anblick nicht den Eindruck von Werken Holbeins machen, meint man, daß sie von Gehilfen ausgeführt wurden, die nicht von Amerbach kommenden vielleicht nach eigenen Entwürfen des Gehilfen in Anlehnung an Holbein. Die Kompositionen sind bedeutender, als man sie von einem der älteren damaligen Basler Maler erwarten dürfte, sie wirken für den Maler der Tafeln mit den Köpfen Mariä und Johannes fortgeschrittener. Statt 1515 werden sie deshalb meist um 1517 oder um 1519—1520 angesetzt. In zwei Dingen kommt die besondere Begabung Holbeins deutlich zum Ausspruch: in dem künstlerischen Wert der Farbenstimmungen und in der Lebendigkeit und Natürlichkeit der Gesichter; der Gesichtsausdruck ist überall außerordentlich sprechend, und wenn er hier und da an die Grenze der Übertreibung streift, so ist das leicht erklärlich in Bildern, bei denen die derbe Art der Ausführung kein Eingehen in Feinheiten zuließ.

Die Darstellung des letzten Abendmahls (Abb. S. 6) verlegt den Vorgang in einen Raum von spielender, bunter Renaissancearchitektur. Auch diese Architektur ist echt holbeinisch, Durchblicke öffnen sich auf die dunkelblaue Luft. Die Tafel ist auf zwei rechtwinklig aneinanderstoßenden Tischen gedeckt. An der Spitze des Winkels sitzt Christus so, daß man ihn von der Seite sieht; er reicht dem gelb gekleideten Judas das Brot über den Tisch herüber. Das Ganze hat eine sehr reiche Farbenwirkung. In einer Art von Laube, die man im Hintergrund sieht, ist als Nebendarstellung die Fußwaschung des Petrus zur Anschauung gebracht.

Die Geißelung zeigt zum ersten Male den schweren Ernst und die unerbittliche Wahrheit, mit denen Holbein die Passion Christi auffaßte (Abb. S. 5). Selten noch sind Figuren bei ihm mit diesem Höchstmaß an Bewegtheit wie hier ausgestattet. Der entkleidete Christus, dessen Körper mit bedeutender Kenntnis gezeichnet ist, ist mit einem Strick um den Leib an eine weiße Säule gebunden, mit einem anderen Strick sind seine Hände hochgezogen; unter der Gewalt der Schmerzen klemmt er seine Beine krampfhaft übereinander. Die helle Gestalt und die bunt gekleideten grimmigen Henker heben sich von einer beschatteten grauen Steinwand ab. In der Wand öffnet sich eine Türe, durch die Pilatus dem gräßlichen Schauspiel zusieht.

Ein mit den Buchstaben H. H. und der Jahreszahl 1515 bezeichnetes Tafelgemälde in der Kunsthalle zu Karlsruhe, das die Kreuztragung Christi schildert, wird jetzt meist als Arbeit des jüngeren Holbein bezeichnet (Abb. S. 8, 9). Es bringt den Vorgang lebendig und kräftig zur Anschauung, wenn auch nicht mit der ergreifenden Beredsamkeit der Basler Leinwandbilder. Auffallend sind die klare Gliederung der

Komposition und die geschickte Füllung des Bildes mit vielen Figuren. Es weist darin fast über die bekannten Bilder Holbeins hinaus, sodaß wiederholt die Frage aufgeworfen worden ist, ob sich nicht Hans Herbster, Basels bester Maler, bei dem die Brüder anfangs wahrscheinlich tätig gewesen sind, unter dem Monogramm HH verbirgt.

Beweglichen Geistes vermochte der junge Holbein, der in den Leidensbildern mit so eindringlicher Vertiefung das Herbste schilderte, ebenso ausdrucksvoll das Launige zu gestalten, wenn ihm Aufgaben heiteren Inhalts geboten wurden. Davon gibt eine im Züricher Landesmuseum aufbewahrte Arbeit eine Probe, die in der ersten Hälfte des Jahres 1515 entstanden sein muß, da der Besteller, Hans Bär, im Sommer dieses Jahres als Bannerherr mit den Basler Truppen ausrückte und aus der zweitägigen blutigen Schlacht bei Marignano nicht heimkehrte. Es ist eine mit allerlei Späßen bemalte Tischplatte (Abb. S. 10, 11). Holbein hat seine über die ganze Fläche ausgebreitete Malerei gegliedert nach der Zusammensetzung der Platte aus Mittelfeld und Rahmen. Das Mittelfeld hat er mit losen Einzeldingen bestreut, und auf der Einfassung hat er zusammenhängende Darstellungen aneinandergereiht. Aus den Einzelheiten des Innenfeldes, dessen Mittelpunkt die von einem Ring umschlossenen Wappen des Bestellers und seiner Frau einnehmen, entwickeln sich zwei Gruppen, nur durch inhaltliche Zusammengehörigkeit, nicht durch bildmäßige Komposition gebunden, zu Verbildlichungen volkstümlicher Schwänke. Da erkennt man den eingeschlafenen Händler, dessen Kram von Affen geplündert wird, und den „Niemand", der an allem, was irgendwo Verkehrtes angerichtet worden ist, schuld sein soll und der sich doch nicht verteidigen kann. Im Rahmen sind Kampfspiel und Jagd, Fischerei und Vogelfang mit munterer Laune geschildert und mit lustigen Nebeneinfällen; der Bär wird beim Plündern der Bienenkörbe überrascht, in die Netze des Vogelstellers fallen auch Frauen und Mädchen. Dazu sind verschiedene kleine Dinge, ein Brief, eine zerrissene Spielkarte, eine Brille, Schreibgeräte u. dgl., so auf den Tisch gemalt, als ob sie wirklich dort lägen. Diese Zutaten bezwecken den Scherz der Augentäuschung durch die Körperhaftigkeit der Malerei.

Eine andersartige, ganz sichere Arbeit des jungen Hans aus dem ersten Jahre seines Basler Aufenthaltes lehrt ihn ebenfalls als einen Meister der Erfindung kennen. Die Randzeichnungen zu dem „Lob der Narrheit" des Erasmus von Rotterdam. Erasmus war im Jahre 1513 zum erstenmal nach Basel gekommen, um mit dem berühmten Buchdrucker Johannes Froben über die Veröffentlichung seiner Sammlung von Sprichwörtern und seiner Ausgabe des Neuen Testaments zu verhandeln. Seitdem verweilte der hochgefeierte Gelehrte alljährlich längere Zeit in Basel. Bei Froben erschien auch im Jahre 1514 das in lateinischer Sprache, aber in volkstümlichem Sinne geschriebene satirische Buch „Encomion morias" (Lob der Narrheit). In einem besonderen Exemplar des Buches zeichnete Holbein auf die etwa fünf Zentimeter breiten Ränder eine Menge Bildchen. Er führte, wie in einem auf dem Titelblatt eingetragenen Vermerk bekundet wird, in einer Zeit von zehn Tagen die Arbeit aus. Aus einer anderen Notiz erfahren wir, daß die Zeichnungen gegen das Ende des Jahres 1515 angefertigt wurden. Das kostbare Buch befindet sich jetzt unter den Holbeinschätzen der Basler Kunstsammlung. Die Bildchen, mit der Feder in flotten, sicheren Strichen ohne lange Überlegung hingeworfen, illustrieren mit scherzendem Sinn und in leichtfaßlicher Form die neben ihnen stehenden Textstellen oder die erläuternden Randglossen. Die Einleitung bildet eine Darstellung der „Moria" (Narrheit), die in Gestalt eines

mit der Schellenkappe bekleideten jungen Weibes den Lehrstuhl besteigt, um ihr eigenes Lob zu verkünden. In der mannigfaltigsten Weise hat dann der Zeichner aus dem Text und den Randbemerkungen herausgezogen, was ihm gerade zur Verbildlichung geeignet erschien. Seine Einfälle erfaßten nicht immer den Kern der Sache, sondern häufig gab ihm eine bloß zufällig vorkommende Redensart den Gedanken zu einer Zeichnung ein; so hat er zu einer Stelle, wo der sprichwörtliche Ausdruck „von einer Sache soviel verstehen, wie der Esel vom Lautenspiel" gebraucht wird, einen Esel gezeichnet, der mit dem köstlichsten Ausdruck einem ritterlichen Harfner gegenübersteht und dessen Spiel mit seiner schönen Stimme begleitet. Die in den Glossen enthaltenen Erklärungen zu den im Text vorkommenden mythologischen Anspielungen haben den Künstler ganz besonders gereizt zu mutwillig launigen Darstellungen, welche die Göttergeschichten ins Lächerliche ziehen. Eine sprechende Probe von der Lebhaftigkeit des Geistes, mit welcher Holbein Bildstoffe in den Worten fand, gibt die Zeichnung zu einer Stelle, wo der mittelalterliche Theologe Nikolaus de Lyra erwähnt wird; hier hat der bloße Name genügt, um ihm einen Bildgedanken einzugeben: der fromme und gelehrte Herr sitzt mit einem Leierkasten neben seinem Pult. Die größte Mehrzahl der Randzeichnungen beschäftigt sich natürlich mit den Torheiten selbst, die den Menschen aller Stände anhaften, und in diesen bildlichen Verspottungen menschlichen Dünkels erweist der Künstler sich als dem Verfasser der Satire ebenbürtig in bezug auf treffende Darstellung. Das Schlußwort zeigt wieder die Moria selbst, wie sie, nachdem sie den Hörern Lebewohl gesagt hat, die ihr mit den verschiedensten Gesichtern nachsehen, vom Lehrstuhl herabsteigt (Abb. S. 6). Das Überraschendste an all diesen kleinen flüchtigen Zeichnungen ist neben ihrer frischen Munterkeit die Schärfe der mit so wenigen Strichen gegebenen Charakteristik.

Die Bekanntschaft mit Erasmus verdankte Holbein ohne Zweifel dem Buchdrucker Froben. Dieser berühmte Verleger gab dem jungen Künstler bald nach dessen Ankunft in Basel Beschäftigung, indem er ihn Zeichnungen für den Holzschnitt zur Druckausstattung von Büchern anfertigen ließ. Eine mit Hans Holbeins Namen bezeichnete Titeleinfassung, bestehend aus einem Renaissancegehäuse, das von Putten belebt ist und auf dessen Sockel Tritonen wie in Relief dargestellt sind, kommt in den Ausgaben verschiedener Bücher aus dem Jahre 1515 und der Folgezeit vor. Dann folgen von 1516 an verschiedene Umrahmungen, in denen Figurendarstellungen die Hauptsache sind; da werden die Geschichten von Mucius Scävola, von Marcus Curtius, von Kleopatra, die Sage von Tantalus und Pelops (Abb. S. 7) und andere klassische Erzählungen, die in jenem Zeitalter des Humanismus wieder neues Leben bekommen hatten, dem Beschauer vorgeführt. Dazu kommt ein Titelrahmen mit der vom Mittelalter her beliebten Verbildlichung von der Weibermacht; Paris, Pyramus, David und Salomon sind als Beispiele der dem Weibe unterliegenden Männer vorgeführt. Außer ganzen Titeleinfassungen zeichnete Holbein auch einzelne Zierleisten, figurengeschmückte Alphabete und einzelne Buchstaben für den Buchdruck; ferner die auf dem Titel oder am Schluß des Buches anzubringenden Verlagszeichen (Signete), nicht nur des Froben sondern auch anderer Drucker. Der Schnitt dieser frühen Holzzeichnungen Holbeins ist recht unvollkommen; der Strich der Künstlerhand erscheint manchmal sehr entstellt.

Das Frobensche Signet hat Hans Holbein auch einmal in größerem Maßstab, sozusagen als Bild, ausgeführt, in Wasserfarbenmalerei auf Leinwand. Diese Arbeit, die mit vielen Stücken aus Frobens Besitz in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel aufbewahrt wird, ist ein Muster guten Geschmacks; in klarer, einfacher

Zeichnung, mit wenigen Tönen angelegt, erzielt sie die trefflichste dekorative Wirkung. Der Stab mit Schlangen und Tauben schwebt, von Händen, deren Ursprung in Wolken verschwindet, gehalten, hell vor einem dunkelblauen Grund, unter einer Bogenarchitektur mit kurzen Säulen, deren Kapitelle die korinthische Form haben und deren Schäfte, dunkelrot mit ausgesparten Lichtern, den Eindruck glänzend polierten Marmors machen.

Der junge Maler nahm jeden Auftrag an, der ihm geboten wurde. So malte er im Jahre 1516 das Aushängeschild eines Schulmeisters (Abb. S. 12). Es war eine Tafel, die, am Schulhause herausgehängt, auf beiden Seiten zu sehen war; jede Seite bekam daher Aufschrift und Bild. Jetzt befindet sich die Tafel in der Basler Kunstsammlung. Die Aufschrift, die jedem, der gern Deutsch schreiben und lesen lernen will, er sei Bürger oder Handwerksgesell, Frau oder Jungfrau, verspricht, ihm dieses in kürzester Zeit gründlich beizubringen, unter der Zusage, von demjenigen, bei dem die Unterweisung vergeblich sein sollte, keinen Lohn nehmen zu wollen, und die für die jungen Knaben und Mägdlein die übliche Schulzeit ansagt, nimmt in ihrer Ausführlichkeit den größten Raum auf jeder Seite der Tafel ein. Für die bildliche Belebung dieser Ansprache an die Vorübergehenden blieb je ein länglicher, niedriger Streifen frei. Holbein hat hier, begreiflicherweise ohne künstlerischen Kraftaufwand, aber doch mit malerischer Lust und mit heiterer Laune, zwei niedliche Bildchen gemalt, in denen er einerseits den Unterricht der Kinder, anderseits den der Erwachsenen schildert. Dort sieht man in ein kahles Zimmer mit Bretterboden und grauen, getünchten Wänden. An dem einen Pult sitzt auf einer Kiste der Schulmeister, er berührt einen lesenden Knaben in grünem Röckchen freundschaftlich mit der Rute. Gegenüber sitzt die Frau Schulmeisterin in rotem Kleid und weißer Haube auf einem Stuhl, mit dem Unterweisen eines blau und grün gekleideten Mädchens beschäftigt. In der Mitte sitzen auf der Bank und auf einem daneben stehenden Schemel zwei Knaben, die für sich lesen. Das Bildchen hat in seiner großen Anspruchslosigkeit einen Reiz durch seine vollkommene Naivität; der Ausdruck, nicht nur in den Gesichtern sondern auch in den Bewegungen, ist ganz vortrefflich. Das andere Bildchen besitzt noch mehr malerischen Reiz. Die naturgemäße Beleuchtung mit dem durch die Fenster von hinten auf die Figuren fallenden Licht und den nach vorn sich ausbreitenden Schlagschatten ist mit Entschiedenheit angegeben. In der Mitte steht ein Tisch mit Stühlen. Da sitzt der Schulmeister, den man hier gerade von vorn sieht — zweifellos ist er Porträt, — in der nämlichen Kleidung wie dort, zwischen zwei erwachsenen jungen Männern, die nach der Landsknechtsmode gekleidet sind. Der Gesichtsausdruck ist wieder meisterhaft, namentlich wirkt die Miene des Grünen, der sich mit der größten Mühe anstrengt zu fassen, was der Lehrer ihm sagt, unbeschreiblich komisch.

Neben solchen bescheidenen Arbeiten von flüchtiger Ausführung malte Holbein aber auch Bildnisse, in denen er den höchsten künstlerischen Ansprüchen Genüge leistete durch eine meisterhafte Betätigung der Kunst, aus dem naturgetreuen Abbild eines Menschen ein wirkliches Bild, ein in Formen und Farben in sich abgeschlossenes harmonisches Kunstwerk zu gestalten und durch die vollendetste technische Durchbildung. In eben dem Jahre 1516 gab der neuerwählte Bürgermeister von Basel, Jakob Meyer, ihm den Auftrag, ihn und seine Gattin zu malen.

Die Basler Kunstsammlung besitzt nicht nur die ausgeführten Bildnisse des Ehepaars, sondern auch die Vorarbeiten, die Holbein dazu gemacht hat.

Diese Vorarbeiten sind Zeichnungen der Köpfe in der Größe der Bildausführung

— halblebensgroß. Bei ihrer Anfertigung hat Holbein seine Modelle eingehend und gewissenhaft studiert. Mit haarscharfen Linien des Silberstifts, die so klar und bestimmt dastehen wie Federstriche, hat der Künstler die Umrisse festgestellt; in leichter, zarter Modellierung hat er mit demselben Stift die Rundung der Formen angegeben und dabei die Verschiedenartigkeiten der Haut in ihrer Lage über festen und über weichen Teilen treffend anzugeben gewußt; mit Rötel hat er dann die röteren Stellen der Haut bezeichnet. So können wir uns Jakob Meyer wohl vorstellen, der, nachdem er mehrere Feldzüge in Italien mitgemacht hatte, als der erste von bürgerlicher Herkunft an die Spitze der Regierung von Basel berufen wurde und in einer Reihe aufeinanderfolgender Amtsjahre tief eingreifende Neuerungen in der Verfassung der Stadt mit Umsicht und Tatkraft durchführte (Abb. S. 13). Die Gattin des Bürgermeisters, Dorothea Kannengießer, erscheint jung und hübsch; sie war Jakob Meyers erst vor wenigen Jahren heimgeführte zweite Frau (Abb. S. 13).

Nachdem Holbein solche Zeichnungen angefertigt hatte, in denen Form und Ausdruck schon vollkommen fertig festgelegt waren, konnte er bei der Ausführung in der Malerei sein ganzes Augenmerk auf die Farbe richten. Und auch um der Farbe willen brauchte er seine Modelle nicht durch viele und lange Sitzungen zu ermüden. Auf der Bildniszeichnung Jakob Meyers sehen wir oben links in der Ecke einige schriftliche Bemerkungen von der Hand Holbeins; das sind Notizen über die Farbe, z. B. „Brauen heller denn das Haar“. Wir ersehen daraus, daß der Künstler die Absicht hatte und zweifellos auch durchführte, beim Herstellen der Gemälde, im Vertrauen auf sein erforderlichenfalls durch solche Notizen unterstütztes Farbengedächtnis, die Zeichnungen soviel wie möglich aus dem Kopf in Malerei zu übersetzen.

Die gemalten Bildnisse des Meyerschen Ehepaares (Abb. gegenüber S. 8 u. 9) sind durch einen gemeinschaftlichen Rahmen miteinander verbunden. Holbein hat in der Komposition von vornherein auf diese Vereinigung Rücksicht genommen. Jedes einzelne der beiden Bildnisse ist ein Meisterwerk, in sich abgeschlossen in seiner Wirkung. Aber der höchste künstlerische Reiz liegt in dem Zusammenklang der malerischen Wirkungen beider zu einer Einheit. Von seinem Vater war Holbein die Lust überkommen, Architekturen in dem neuen italienischen Geschmack, im Renaissancestil, zu erfinden. So hat er auch die beiden Brustbilder unter eine solche seiner Phantasie entsprungene Architektur gesetzt. Mit ihren verschiedengestaltigen Bildungen, mit dem perspektivischen Verlauf der Linien und mit dem Spiel von Licht und Schatten bringt diese Architektur, die als eine zusammenhängend gedachte die beiden Bilder durchzieht, den Hintergründen Abwechslung in Formen und Farben. Der graue Stein ist buntfarbig belebt durch braunrote Marmorsäulchen, goldfarbige Verzierungen und dunkelblaue Tönungen in den Kassetten der Wölbung. Jakob Meyer trägt einen schwarzen Rock, ein weißes Hemd mit goldfarbiger Stickerei am Börtchen und eine scharlachrote Mütze auf dem krausen, braunen Haar. Das Bild der Frau ist womöglich noch prächtiger in der Farbe als das des Mannes. Kopf und Hals heben sich in den lichten Fleischtönen einer Blondine, deren kühle Farbe durch eine warme Tönung des mit goldfarbigen Verzierungen durchwirkten Weißzeugs von Haube und Hemd noch gehoben wird, von der blauen Luft ab.

Ein mit der Jahreszahl 1517 bezeichnetes kleines Bild in der Basler Kunstsammlung zeigt Adam und Eva in Brustbildern (Abb. S. 15). Es ist eine mit Ölfarbe auf Papier gemalte fleißige Naturstudie, deren malerischer Reiz in der Ver-

schiedenheit besteht, mit der sich helleres und dunkleres Fleisch — Adam ist brünett, Eva blond — nebeneinander vom schwarzen Grunde abheben.

Wie eingehend Holbein die Natur auch in Kleinigkeiten studierte, davon legen ein paar niedliche Blättchen unter den Handzeichnungen der Basler Kunstsammlung Zeugnis ab. Auf dem einen sehen wir ein Lamm und den Kopf eines Lammes, mit entzückender Feinheit gezeichnet und mit ganz leichter Anwendung von Wasserfarben zu völlig malerischer Wirkung gebracht (Abb. S. 14). Auf dem anderen ist mit der nämlichen Sorgfalt eine ausgespannte Fledermaus gezeichnet; die durch die Flughäute durchschimmernden Adern sind mit roter Wasserfarbe nachgezogen, und hierdurch und durch leichtes Anlegen einiger anderen Stellen mit dem rötlichen Ton ist in überraschender Weise ein farbiger und malerischer Eindruck erzielt (Abb. S. 14).

Einer der ersten größeren zeichnerischen Entwürfe Holbeins, von denen wir aus späterer Zeit so viele überliefert haben, ist eine Kreuzigung des Maximilian-Museums in Augsburg (Abb. 18). Die eigenwillige, kühne Gestaltungsgabe des Künstlers bewährt sich bereits hier. In Überschneidungen, die vorher nur selten gewagt wurden, zeigen sich die Kreuze. Maria und Johannes bilden den zweiten Pfeiler der Komposition, so daß die Hauptmotive unbeeinträchtigt vom Beiwerk zur Wirkung kommen, die Nebenmotive aber in interessanter Weise das zentrale umkleiden.

Im Jahre 1517 begab sich Holbein nach Luzern. Hier harrte seiner eine umfangreiche Aufgabe der Wandmalerei.

Während im übrigen Deutschland damals den Malern wenig Gelegenheit geboten wurde, ihre Kunst auf diesem besonderen Gebiet zu erweisen, dem die gleichzeitigen Italiener die Freiheit und Größe ihres Stils in erster Linie verdankten, hatte in den deutschen Städten in der Nähe des Alpenrandes — zuerst vielleicht in Augsburg, das ja vornehmlich den Verkehr mit Italien vermittelte, — die oberitalienische Sitte Aufnahme gefunden, die Außenseite der Häuser mit Gemälden zu schmücken, anstatt in der Anbringung gotischer Zierformen das Mittel zur Belebung der Flächen zu suchen. Die Mauern blieben zur Aufnahme solchen Schmuckes ganz schlicht, und die Fenster erhielten schon früh eine einfach viereckige Gestalt. Die Ausmalung der Innenräume der Bürgerhäuser mit Figurendarstellungen war in diesen Gegenden bereits vor mehr als einem Jahrhundert beliebt.

So hatte auch Holbein in Luzern das Haus des Schultheißen Jakob von Hertenstein von innen und von außen mit Malereien zu schmücken. Im Innern kamen in einem Gemache religiöse, in anderen Räumen sittenbildliche Gegenstände zur Darstellung; diese, meist Jagden, enthielten Bildnisse der Hertensteinschen Familie und Ansichten ihrer Besitzungen; Scherzhaftes reihte sich an, wie das Märchen vom Jungbrunnen, dessen Wasser Alten und Gebrechlichen Jugendkraft und Jugendschönheit wiedergibt. Außen wurden Historienbilder angebracht; der Stoff zu diesen wurde jetzt, in einer Zeit, wo alles sich dem Studium des klassischen Altertums zuwandte, nicht mehr aus den mittelalterlichen Dichtungen, sondern aus der — freilich mit späteren Sagen untermischten — Geschichte der Römer und Griechen geschöpft.

Das Hertensteinsche Haus stand mit großenteils wohlerhaltenem Gemäldeschmuck bis zum Jahre 1824; dann mußte es abgetragen werden, und außer einem geretteten kleinen Bruchstück (im Besitz des Kunstvereins zu Luzern) und zwei getuschten Teilskizzen (in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel) bewahren nur sehr ungenügende Kopien das Andenken an Holbeins erste monumentale Schöpfungen.



Die Gattin des Bürgermeisters Jakob Meyer
Ölgemälde (1516). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 7)



Der Bürgermeister Jakob Meyer
Ölgemälde (1516). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 7)

Ein Versuch, nach den vorhandenen Anhaltspunkten das Bild wiederherzustellen, das die Fassade des Hertenstein-Hauses gewährte, ist in einem in das Basler Museum aufgenommenen Blatte niedergelegt. Das gibt, wenn auch nicht von der Schönheit des einzelnen, so doch von dem Geschmack der Gesamtanordnung einigermaßen eine Vorstellung. Der alte gotische Bau mußte zeitgemäß geschmückt werden, d. h. die neuen Schmuckformen der Renaissance mußten zusammen mit Darstellungen aus der Antike in Erscheinung treten. Wir können beim Vergleich mit dem bald darauf von Holbein bemalten Haus zum Tanz nur eine gewisse Zaghaftigkeit feststellen, die Grundgliederung der Außenseite durch ungleich hohe Fenster zu überwinden. Im Ganzen genommen scheint gegenüber dem späteren Werk noch eine flächenhafte Schmückung geherrscht zu haben. Daß Holbein in den einzelnen Bildern seine wuchtig gestaltende Hand nicht verleugnet hat, mit der er eine neue Schlichtheit und Größe der Gesinnung in die Kunst einführte, veranschaulicht das einzige erhaltene Bruchstück (Luzern, Kunstverein) recht deutlich. Es stellt den Gatten der Lukretia dar. Das Bild von der Standhaftigkeit der Leäna ist das einzige, von dem wir uns eine genauere Vorstellung machen können. Die eine der erhaltenen Skizzen von Holbeins Hand ist Entwurf zu dieser Komposition; in klare, einfache und bestimmte Formen gefaßt, ist sie zweifellos als endgültige Vorlage für die Ausführung hingezeichnet. Da sehen wir den schwer zu verbildlichenden Gegenstand mit wenigen Figuren so deutlich, wie es eben möglich war, erzählt und die unregelmäßige Bildfläche durch die Architektur des Gerichtssaales geschickt ausgefüllt (Abb. S. 16). Die andere Originalskizze zeigt ein Stück des Erdgeschosses mit einer schmalen, spitzbogigen Tür und einem flachbogigen Fenster von großer Breite und geringer Höhe. Um diese Öffnungen herum läßt der Maler eine reiche Pilaster- und Säulenarchitektur wachsen, die den Eindruck erweckt, als ob ihre Formen aus der Fläche hervorträten; unter dem Fenster aber löst er die Fläche in der Weise perspektivisch auf, daß sie sich zu vertiefen scheint, so als ob man in ein offenes Stiegenhaus hineinblickte. Auf dem gemalten Gebälk tummeln sich spielende Kinder; diese füllen in Verbindung mit Lorbeergewinden, die von den Fensterborden des ersten Stockes herabzuhängen scheinen, den Raum bis zu diesen Fenstern prächtig aus (Abb. S. 17).

Die Ausführung der großen Wandmalereien ließ dem schaffensfrohen jungen Künstler noch Zeit zu anderen Arbeiten. Ein mit seinem Namenszeichen und der Jahresangabe 1517 versehenes Bildnis eines vornehmen jungen Mannes, der als Benedikt von Hertenstein, Sohn des Schultheißen, erkannt wird, ist in das Metropolitan-Museum zu Neuyork gekommen. Für das Barfüßerkloster zu Luzern hat Holbein fünf Altarbilder gemalt. Davon sind vier schon früh verschwunden, eines, das die Beweinung des Leichnams Christi darstellte, ist erst im 19. Jahrhundert verschollen.

In mehreren Bildern Holbeins aus den nächstfolgenden Jahren hat die Forschung Züge nachgewiesen, die kaum anders zu erklären sind als aus einer guten Kenntnis lombardischer Werke. Holbein ist damals in Como und vermutlich auch in Mailand gewesen. Am beredtesten spricht die Tatsache, daß er eine Darstellung des letzten Abendmahls gemalt hat, die ganz unverkennbare Ähnlichkeiten mit dem berühmten Freskogemälde des Leonardo da Vinci in S. Maria delle Grazie zu Mailand zeigt. Das Bild ist nur als Bruchstück erhalten und in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel aufbewahrt. Man ersieht aus der unvollständigen Zahl und den durchschnittenen Gestalten der Apostel, daß an jeder Seite ein Stück abgetrennt ist. Es war schon zu Amerbachs Zeit beschädigt und schlecht ausgebessert,

ist später nochmals ausgebessert und dabei hart und bunt aufgefrischt worden, so daß man von der ursprünglichen Farbenstimmung keine rechte Vorstellung mehr bekommt. Was man noch würdigen kann, ist der stark betonte sprechende Ausdruck der Köpfe. Die Anordnung, die Figur des Heilandes und die ganze durch die Versammlung gehende Bewegung erinnern so stark an Leonardos Meisterwerk, daß man unbedingt annehmen muß, daß Holbein dieses gesehen habe (Abb. S. 19).

Nach Basel zurückgekehrt, wurde Holbein am 25. September 1519 in die dortige Malerzunft aufgenommen.

Wenige Wochen später vollendete er ein Meisterwerk der Bildniskunst in dem Brustbild des Bonifacius Amerbach. Der gelehrte und kunstsinnige, dabei durch große persönliche Liebenswürdigkeit ausgezeichnete Herr, der später alles sammelte, was er von Arbeiten Holbeins auftreiben konnte, und dessen Bildnis mit dieser ganzen Sammlung in das Basler Museum gelangt ist, zeigt sich uns hier in einer so sprechenden Lebensfülle der Erscheinung, daß wir die Berechtigung der von ihm für das Bild gedichteten Verse, in denen er die Vollkommenheit der Ähnlichkeit preist, ohne den leisesten Zweifel anerkennen. Ausgezeichnet ist die Farbenstimmung des Gemäldes. Der schöne Kopf, warm von Hautfarbe und mit rötlichbraunem Bart und Haar, hebt sich im Rahmen einer mit schwarzem Pelz besetzten schwarzen Kleidung, die ein Unterwams von hellblauem Damast und den weißleinenen Hemdkragen sehen läßt, von einer tiefblauen Luft ab. Das Blau der Luft wird leicht belebt durch einen Fernblick auf beschneites Hochgebirge und kräftig begrenzt und durchschnitten durch die warmen braunen und grünen Töne von Stamm und Zweigen eines Feigenbaumes. An dem Baumstamm hängt in hölzernem Rahmen die pergamentene Tafel mit der Inschrift, die außer jenen Versen den Namen des Malers und des Abgemalten und das Datum des 14. Oktober 1519 trägt (Farbentafel gegenüber S. 16).

Am 3. Juli 1520 leistete Holbein der Stadt Basel den Bürgereid. Wahrscheinlich um dieselbe Zeit vermählte er sich mit Frau Elsbeth, einer Witwe. Erwerbung des Bürgerrechts und Verehelichung wurden vermutlich von den Basler Zunftordnungen ebenso ausdrücklich wie von denjenigen anderer Städte von jedem verlangt, der sich als Meister niederlassen wollte.

Sieben Jahre lang blieb Holbein nach seiner Aufnahme in die Basler Malerzunft ununterbrochen in der neuen Heimat und entfaltete eine reiche Tätigkeit.

Den besten Überblick über Holbeins vielseitiges Schaffen in seiner Basler Zeit gewährt uns der kostbare Schatz von Handzeichnungen, den die Basler Öffentliche Kunstsammlung besitzt und der sein Vorhandensein zum allergrößten Teil der von Bonifacius Amerbach angelegten und von dessen Sohn Basilius bedeutend vermehrten Sammlung verdankt, welche die Stadt Basel im Jahre 1661 als „ein sonderbares Kleinod" angekauft hat.

Da finden wir neben den köstlichen Bildniszeichnungen, die in einer einzig dastehenden Weise mit den allereinfachsten Mitteln, mit Umrißlinien und ein paar hineingewischten oder gestrichelten Tönen eine sprechende Lebendigkeit und ganz malerische Wirkung erreichen, und neben sonstigen Studien und in sich künstlerisch abgeschlossenen Zeichnungen auch Entwürfe zu größeren Werken und Vorbilder für verschiedene Zweige des Kunstgewerbes.

Unter den letzteren stehen der Zahl nach die sogenannten „Scheibenrisse", d. h. Vorzeichnungen für Glasmalereien, an erster Stelle.

Die Glasmalerei hatte ihren Vorrang unter den verschiedenen Zweigen der Malerkunst schon längst eingebüßt; in der Renaissancezeit trat sie völlig in Ab-

hängigkeit von der Tafelmalerei. Sie gab ihren teppichartigen Charakter auf und mit Hilfe neuerfundener Mittel wußte sie es jener in plastischer Modellierung und perspektivischer Wirkung gleichzutun. Auch hörte sie auf, eine rein kirchliche Kunst zu sein; sie schmückte in den sonst farblosen Fenstern der Bürgerhäuser einzelne Scheiben mit Wappen und mit Figurendarstellungen. Hier traten ihre Gebilde dem Beschauer in nächster Nähe vor Augen, und auf engem Raum entfaltete sich ein reiches Bild von kleinem Maßstab in einem auf das Unentbehrlichste eingeschränkten Gerüst von Verbleiungen; die feinste, zierlichste Ausführung war daher unbedingt notwendig. Daß bei so gänzlich veränderten Anforderungen die Glaser sich die Entwürfe zu ihren Arbeiten gern von Malern anderen Faches machen ließen, war natürlich.

Sowohl zu Glasfenstern mit religiösen Darstellungen als auch zu solchen mit Wappenbildern hat Holbein Entwürfe geschaffen. Die vorhandenen sind in übereinstimmender Anfertigungsart in der Größe der gedachten Glasausführung mit dem Pinsel gezeichnet und ausgetuscht, mit kräftiger Angabe der Licht- und Schattenwirkung. So war dem Glaser die Zeichnung der Umrisse und alles, was er mit Schwarzlot zu machen hatte, auf das genaueste gegeben. Die Wahl der Farben aber blieb seinem Geschmack überlassen; nur in einzelnen Fällen hat Holbein es für angezeigt gehalten, seine Farbengedanken durch ein paar leichte Tönungen anzudeuten. Das erste Erfordernis bei diesen Arbeiten war die dekorative Wirkung, die wohlgeordnete Verteilung der Formen über die Fläche, deren Ausschmückung ihr Zweck war.

Fast immer spielt das aufwendig angebrachte architektonische und ornamentale Beiwerk eine bedeutsame Rolle in den Entwürfen. Bald bilden Architekturen rahmenartige Einfassungen um die freistehenden Figuren, bald vertiefen sie sich in das Bild hinein zu einem torartigen Gehäuse; oder sie ziehen sich, wie Teile eines großen Bauwerks gedacht, auch in den hinter den Figuren befindlichen Raum, den sonst eine landschaftliche Fernsicht füllt, hinein. Diese letzteren, reichsten Architekturen, die zum Entfalten einer bunten Mannigfaltigkeit in der Anordnung spielend ersonnener Bauformen Gelegenheit gaben, finden wir in einer Folge von acht zusammengehörigen Scheibenbildern (daraus die Abb. S. 20, 21, 22) derartig angewendet, daß jedesmal zwei der Bilder als Gegenstücke — also in den zwei Flügeln eines Fensters angebracht — gedacht sind und daß darum ihre Architekturen einander symmetrisch entsprechen, doch ohne daß sie deswegen in ihren Einzelheiten genau übereinstimmten (Abb. S. 20 u. 21). Wenn man aus dem stärkeren Hervortreten des erwähnten Schönheitsfehlers der Figuren einen Schluß auf die Entstehungszeit ziehen darf, so müssen diese acht Fensterbilder die ältesten von allen sein. Bei einem einzelnen Marienbild gibt der Umstand, daß die landschaftliche Fernsicht die Stadt Luzern zeigt, Grund zu der Annahme, daß es während Holbeins Aufenthalt in jener Stadt entstanden sei. Auf einem sehr schönen Blatte, das, den guten Verhältnissen der Figuren nach zu urteilen, einer späteren Zeit angehört, steht Maria vor einer von Pfeilern eingeschlossenen Nische, deren Architektur viel einfacher gehalten ist, als es sonst dem Jugendgeschmack Holbeins entspricht. Diese Marienfigur, eine anmutige Gestalt, die mit lieblichstem Gesichtsausdruck das lebhafte Kind in ihren Armen betrachtet, ist, unbeschadet aller Lebendigkeit der Erscheinung, wie ein plastisches Bildwerk gedacht: sie steht auf einem verzierten Sockel, und die Strahlen, die sie als ein der Kunst geläufiges Abzeichen der unbefleckten Empfängnis vom Kopf bis zu den Füßen umgeben, erscheinen wie aus Metall gebildet. Seitwärts kniet der Stifter des

Bildes in ritterlicher Tracht (Abb. S. 23). Ohne Einrahmung ist ein vorzüglich schönes Bild des Erzengels Michael, der, wie ein Schnitzbild gedacht, auf einer Art von Konsole steht; der Engel hält die Waage des Gerichts und wägt die Sündenlast, die durch eine Teufelsfigur angedeutet wird, gegen die durch das Christuskind verbildlichte Kraft der Erlösung ab (Abb. S. 24).

Das inhaltlich Bedeutendste von allem, was sich an Vorlagen Holbeins für Glasmalerei erhalten hat, ist eine Folge von zehn Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi. Auch hier hat der Künstler seiner Freude am Ersinnen reicher, kräftig gestalteter Bau- und Ziergebilde im „antikischen" Geschmack freien Lauf gelassen. Aber das Hauptgewicht hat er doch auf die Figurendarstellungen gelegt, die sich im Einschluß dieser Rahmen als vollendete Meisterwerke der Raumausfüllung ausbreiten. Finden wir in diesen Kompositionen auch nicht die unerreichbare Tiefe der Empfindung und die ergreifende Poesie Dürers, so kommen sie dafür durch die ungemein anschauliche und lebhafte Schilderung der mehr vom menschlichen als vom religiösen Standpunkt aus aufgefaßten Vorgänge und durch die schlichte, natürliche Schönheit der Formen, die alle Härten vermeidet, dem Verständnis und dem Gefühl des modernen Beschauers um so unmittelbarer entgegen. Auch der nebensächliche Umstand spricht dabei mit, daß sich nirgendwo das zeitgenössische Kostüm hervordrängt, daß namentlich die Kriegerfiguren großenteils in die antik-römische Tracht nach Mantegnas Vorbild gekleidet sind. Freilich läßt sich nicht leugnen, daß mit diesem Streben nach geschichtlicher Treue auch in den Äußerlichkeiten, mit diesem Entrücken der Vorgänge in eine entlegene zeitliche Ferne, der großen Menge der zeitgenössischen Beschauer gegenüber eine Einbuße in bezug auf die innerliche Wirkung verbunden sein mußte im Vergleich mit dem Eindruck, den die Werke der älteren Meister dadurch machten, daß in ihnen die Begebenheiten aus dem Leben des Heilands als für alle Zeiten geschehene Gottestaten in die eigene Gegenwart verlegt erschienen.

Die Folge beginnt mit der Vorführung Christi vor Kaiphas. Man sieht den Thron des Hohenpriesters, der in einer schmuckreichen Halle aufgebaut ist, von der Seite. Ihm gegenüber steht der gefesselte Heiland und wendet den Kopf mit einem wunderbar ausdrucksvollen Blick der Frage und der Unschuld zu dem Kriegsknecht, der ihn mit der Faust geschlagen hat (Abb. S. 25). Auch die Geißelung ist in einen prunkhaften Raum verlegt, und die Erfindungslust des Künstlers hat selbst die Martersäule mit Schmuckformen versehen. Christus lehnt, mit den Armen angebunden, kraftlos, mit niedersinkendem Haupt an der Säule, den Schlägen von drei Schergen preisgegeben und von einer obrigkeitlichen Person beobachtet. Bei den Figuren der Schergen fällt es auf, daß sie nicht ganz jene Fülle von Lebendigkeit besitzen, die Holbein sonst bewegten Gestalten zu geben vermochte (Abb. S. 26). Um so lebendiger und eindrucksvoller ist die Schilderung der Verspottung Christi, deren Schauplatz eine ausnahmsweise in gotischen Formen komponierte Halle ist (Abb. S. 26). Bei allen folgenden Blättern sind die Einrahmungen nur ein äußerer, mit dem Bilde nicht in inneren Zusammenhang gebrachter Abschluß. Durch den Umstand, daß die Darstellungen sich im Freien bewegen, war hier eine solche Anordnung geboten; diese Einschränkung der architektonischen Zutaten aber hat Holbein nicht gehindert, in ihnen auch hier den Reichtum seiner Erfindungskraft in bunter Mannigfaltigkeit spielen zu lassen. In der Handwaschung Pilati sehen wir in einem geräumigen Innenhof den von einem Baldachin überdachten Thron des Landpflegers errichtet. Mit einer sehr ausdrucksvollen Entschiedenheit führt Pilatus die sinnbildliche Handlung der Handwaschung aus, während er, noch

ein lautes Wort sprechend, dem Zuge nachsieht, der den preisgegebenen Christus hinausführt. Christus schreitet im Vordergrunde zwischen einer Schar von Kriegsknechten, und sein Blick trifft mit einer stummen Frage einen Geharnischten, dessen Eisenfaust seinen Arm umfaßt hat (Abb. S. 27). Es folgt die Kreuztragung. Eine gedrängte Menschenmenge durchschreitet das Stadttor, das einen kleinen Durchblick in die Straße gewährt, während man von außen ein Stück der turmbewehrten Stadtmauer sieht. Vorn im Zuge schreiten, mit Stricken gebunden, die beiden Schächer. Dem ihnen folgenden Christus brechen eben unter der Last des Kreuzes die Knie. Ein neben ihm schreitender Führer der Kriegsleute faßt ihn scheltend und drohend an der Schulter, die Knechte stoßen und schlagen auf ihn ein. Über die Köpfe der Figuren ragen Waffen und Geräte, und der Eindruck der Vielheit der Menge wird hierdurch wirksam gesteigert (Abb. S. 28). Auf dem letzten Bilde sehen wir die drei Kreuze aufgerichtet. Christus wendet den Kopf seitwärts nach seiner Mutter hinab, die, von Johannes aufrecht gehalten, dicht an den Stamm herangetreten ist und nicht aufzublicken vermag. Ein Mann, der den Aufschriftzettel angeheftet hat, steigt im Rücken des Kreuzes die Leiter herab. Man sieht den an eine Stange gesteckten Essigschwamm. Vor den Kriegsknechten steht, dem gekreuzigten Heiland gerade gegenüber, der römische Hauptmann und hebt, zu ihm aufschauend, die Hand zur Beteuerung seines Glaubens empor. Was dieses Blatt besonders bewunderungswürdig macht, ist die schlichte Einfachheit der Stellungen und Bewegungen; wo es galt, lebendige Tätigkeit zu veranschaulichen, wußte der Künstler die höchste Lebendigkeit zu entfalten, hier, wo keine Handlung mehr vor sich geht, hat er jede gesuchte Lebendigkeit zu vermeiden gewußt (Abb. S. 29).

Die von Holbein angefertigten Vorlagen für Wappenfenster sind Musterwerke reichen Geschmacks. Hier kann man dank eines wohl noch in Luzern entstandenen Entwurfes von 1517 (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Abb. S. 32) die schnelle Entwicklung des Künstlers gut verfolgen! Ungefüge, fast kahl in Figur und Rahmen belebt sich die Gestaltungsweise schon ein Jahr darauf in dem wohl ebenfalls in Luzern entstandenen Holdermeierwappen von 1518 (Basel, Abb. 31). Wenn es sich um Wappen von Personen handelte, die auf kriegerischem Felde tätig waren, lag es nahe, die heraldische Darstellung in ähnlicher Weise, wie es dort mit Bauern geschehen war, mit Kriegerfiguren zu bereichern; die malerischen Gestalten der Landsknechte in ihrer phantastischen Tracht mußten dem Geschmack Holbeins ganz besonders zusagen. So finden wir in einer Zeichnung einen prachtvollen Bannerträger mit gespreizten Beinen, genau in Vorderansicht gegeben, die Fläche durch entschieden einander entgegengesetzte Richtungen der Linien aufgeteilt (Abb. S. 30). Auf einem anderen, sehr schönen Blatt, das wie das vorhergehende, Holbeins Stil nun frei und gelöst zeigt, stehen zwei Landsknechte an den Seiten des Schildes (Abb. S. 30). Ein ähnliches Blatt, mit der Zutat von Heldenfiguren des Altertums und von einem Kampf nackter Männer in der Rahmenarchitektur, befindet sich ebenfalls im Berliner Museum (Farbentafel gegenüber S. 17). In der letztgenannten Zeichnung ist der Schild leer gelassen. Dieser Entwurf kann daher nicht in bestimmtem Auftrage angefertigt worden sein, da jeder Auftraggeber vor allem sein Wappen im Wappenschilde hätte sehen wollen. Holbein hat also auf Vorrat gearbeitet, für sich oder für den Glaser, der dann je nach der Person eines etwaigen Bestellers das Heraldische auszufüllen hatte.

Eine seiner schönsten Wappenzeichnungen führte Holbein nicht als Vorlage für ein Fensterbild, sondern auf dem Holzstock aus. Das Blatt stellt das Wappen der Stadt Freiburg im Breisgau dar und schmückt den Titel des im Jahre 1520 er-

schienenen Buches: „Stadtrechte und Statuten der löblichen Stadt Freiburg im Breisgau.“ Hier dehnt sich das heraldische Bild über das ganze Blatt aus; nur oben und unten ist ein schmaler Raum gelassen für die Worte des Titels und ein paar Verse. Auch die Rückseite dieses Titelblattes ist mit einem Holzschnitt von Holbein geschmückt. Darauf sind die Schutzheiligen von Freiburg, die Jungfrau Maria, der Ritter Georg und der Bischof Lambertus, dargestellt; an der Rahmenarchitektur ist nochmals das Wappen der Stadt als einfacher Schild mit dem Kreuz, und das Wappen des Staates, zu dem der Breisgau damals gehörte, der „Bindenschild“ von Österreich, angebracht (Abb. S. 31).

Mehrmals wurde an Holbein, nachdem er sich in Basel niedergelassen hatte, die Aufgabe gestellt, seine in Luzern bewährte Kunst auch hier zu betätigen, die Straßenseite eines Hauses durch malerischen Schmuck zu beleben. Von diesen Straßenmalereien hat sich nichts erhalten. Nur ein paar Originalentwürfe zu einzelnen Stücken und einige spätere Abbildungen geben uns eine Vorstellung von deren Art und Weise. Mit kühner Phantasie und mit genialer Ausnutzung der durch die unregelmäßigen Fensterstellungen gegebenen verschiedenartigen Flächen umkleidete er die schlichten Häuser mit säulenreichen Renaissancearchitekturen und belebte die gemalten Balkone und luftigen Hallen mit geschichtlichen, mythologischen, sinnbildlichen und volkstümlichen Gestalten. Am berühmtesten war die übermütig lustige Darstellung einer Schar tanzender Bauern an einem Hause, das den Beinamen „Zum Tanz“ führte.

Das Haus zum Tanz war schon etwa hundertzwanzig Jahre alt, als es sein Farbenkleid bekam. Es hat über ein halbes Jahrtausend gestanden. Als es 1907 abgetragen wurde, sind Untersuchungen angestellt worden, ob unter der Tünche, die das Gebäude seit dem Ende des 18. Jahrhunderts überzog, sich erkennbare Reste der Holbeinschen Bemalung auffinden ließen. Die Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Doch sind die vorhandenen Mittel, von dem Aussehen des bemalten Gebäudes eine Vorstellung zu gewinnen, etwas ausgiebiger als bei dem Hertensteinschen Hause. Das Kupferstichkabinett zu Berlin besitzt eine Tuschzeichnung von Holbeins Hand, die den zusammenhängenden Entwurf eines Hauptteiles gibt. Die Basler Kunstsammlung hat gute, im 16. und 17. Jahrhundert angefertigte Abbildungen von Einzelstücken und mehrere Veranschaulichungen des Ganzen: ein altes Blatt, das nach einem Originalentwurf durchgezeichnet zu sein scheint, und eine neuere, auf Grund aller vorhandenen Zeichnungen gemachte Wiederherstellung. Das Gebäude war ein dreistöckiges Eckhaus, mit der Stirn an einer Hauptstraße, mit der Langseite an einer engen Gasse gelegen. Die Malerei erstreckte sich über beide Seiten und war in ihrer Perspektive so angeordnet, daß sie auf einen Standpunkt des Beschauers schräg der Ecke gegenüber, von wo aus man beide Seiten sah, rechnete. Der erhaltene Originalentwurf umfaßt die ganze Schmalseite (Abb. S. 33). Hier war der Eingang. Was zwischen der Tür und zwei breiten Spitzbogenfenstern von der Wandfläche des Erdgeschosses übrigblieb, verwandelte Holbeins Bemalung in eine Bogenstellung von kräftigen Formen. Mit der nämlichen Architektur umrahmte sie ein Fenster der Langseite, zunächst der Ecke. In der so gebildeten scheinbaren Bogenlaube zeigt die Basler Nachzeichnung eine Besonderheit, die auf der Berliner Skizze nicht vorhanden ist. Danach war die in der Wirklichkeit vorhandene gotische Form von Tür und Fenstern sehr geschickt in der Weise verwendet, daß die in den Renaissancegeschmack der Bemalung nicht passenden Spitzbogen wie das Ergebnis einer perspektivischen Überschneidung erschienen, die sich dem Auge zeigt, wenn man schräg — wie es hier dem angenommenen Standpunkt des Be-

schauers entsprach — durch einen tiefwandigen Rundbogen sieht. Die Wandfläche über den Bogenscheiteln, bis zur Fensterbanklinie des ersten Stockes, enthielt das Tanzbild. Die Bauern tummelten sich auf einem Bretterboden, den die Säulen des Bogenganges trugen. Wie der Bogengang, so setzte sich auch der von ihm getragene Tanzboden mit den lustigen Paaren eine Strecke weit um die Ecke herum fort. Der nächste Teil der Langseite des Hauses, das hier im Erdgeschoß eine nur von wenigen kleinen Fenstern unterbrochene Fläche bot, war so bemalt, als ob man in einen hohen, den ersten Stock mit durchbrechenden Torweg hineinsähe. Weiterhin schien sich ein Vorbau vor das Haus zu legen, mit Bogendurchblicken auf die beschattete Wand. Da die Gasse ein wenig abwärts ging, benutzte der Maler das Sinken der Fußlinie des Hauses zum Vortäuschen einer größeren perspektivischen Tiefe. Vor den Vorbau hat er noch eine niedrige Mauer gemalt mit einer darauf stehenden, bis über die Fenster des ersten Stockes ragenden Säule. Auch hier hat er die Architektur durch Figuren belebt. Man sah ein Pferd und einen Stallknecht, die über die Mauer auf die Straße blickten. Auf dem Gesimse des Vorbaues stand Bacchus, auch er farbig, wie ein Lebender, nicht als Steinbild gemalt, vergnügt neben einem Trunkenen, und ein großer Kater schlich herbei. Oberhalb des ersten Stockes waren beide Hauswände durch alle folgenden Geschosse hindurch mit einer phantastischen Architektur übersponnen. Bald scheinbar hervortretend in Balkonen, auf denen sich bunte Gestalten bewegten, bald tief zurückgehend, durchbrochen von Durchblicken in die blaue Luft unter schattigen Bogen, mit Steinfiguren und Medaillons geschmückt, zeigte dieses künstlerische Spiel eine Fülle der mannigfaltigsten Formgedanken. Selbst die Unregelmäßigkeiten, die in der Stellung der Fenster vorhanden waren, wurden ausgenutzt, indem der Anschein hervorgerufen wurde, als ob die Ungleichheiten durch die Perspektive bedingt wären. Über dem gewaltigen Torweg erblickte man den Marcus Curtius, der aus einer tiefen Halle hervorsprengte zum Todessturz. Der im Absprung sich hebende Schimmel, der in Untersicht und Verkürzung zu körperhafter Wirkung gebracht war, als ob er mit dem Vorderteil über der Straße schwebte, machte den Reiter zu dem neben dem Bauerntanz am meisten bewunderten Stück der Malerei. Es fehlte auch nicht ein kleiner Scherz des Malers: ganz oben stand auf einem Gesims ein Farbentopf, wie wenn er dort vergessen worden wäre und nun nicht mehr heruntergeholt werden könnte. Eine bis zur Augentäuschung gehende Körperhaftigkeit war ein Hauptwitz bei den Straßenmalereien Holbeins. Die alten Berichterstatter haben verschiedene darauf bezügliche Geschichtchen der Aufzeichnung für wert gehalten.

Die Stadt Basel muß durch die von Holbein bemalten Hausfassaden förmlich etwas von dessen persönlichem Stil aufgedrückt bekommen haben. Aber der Einfluß des jungen Malers mit seinem ausgebildeten Geschmack beschränkte sich nicht auf den Schmuck der Häuser, er erstreckte sich auch auf die äußere Erscheinung der Menschen. Unter den Holbeinzeichnungen im Basler Museum befindet sich eine Anzahl von Entwürfen zu Frauentrachten. Da sehen wir eine vornehme Dame in einem Kleid aus reichem, schwerem Seidenstoff mit weiten Puffärmeln, unter denen mehrfach gepuffte Unterärmel aus feinem Weißzeug hervorkommen, mit einem breiten Hut, der ganz mit wallenden Straußenfedern besetzt ist (Abb. S. 34). Dann eine Dame in häuslicher Festkleidung, mit einem Tuchkleid, das mit breiten Samtbesätzen und mit verschiedenartigen Puffen und gefälteltem Weißzeug an Brust und Ärmeln verziert ist, mit besticktem Unterrock und besticktem Häubchen, mit einer Menge von Goldschmuck über dem durchsichtigen Stoff, der die Schultern

leicht verschleiert (Abb. S. 34). Die künstlerisch schönste unter all diesen Zeichnungen zeigt eine Bürgerfrau in halber Rückenansicht, in verhältnismäßig einfacher, aber darum nicht weniger kleidsamer Tracht; der einzige Schmuck des Kleides von schwerem Tuch besteht in Samtbesätzen am Ausschnitt und an den glatten, nur an den Ellenbogen von Weißzeugpuffen unterbrochenen Ärmeln; über Hals und Schultern schmiegt sich ein dünner, gefältelter Stoff, und das Haar ist unter einer ebenfalls halbdurchsichtigen Haube verborgen; keinerlei metallener Schmuck, nur die am Gürtelband hängende kunstreich gearbeitete Büchse für das Nähgerät.

An den jungen Meister, von dessen Erfindungsgabe und Geschmack Basel so vielfältige Proben sah, und dessen Handfertigkeit in der Wandmalerei die Häuser an den Straßen bekundeten, wendete sich die Regierung von Basel, als es sich darum handelte, das Innere des großen Sitzungssaales im neuen Rathause mit Wandgemälden zu schmücken. Holbein übernahm diese Arbeit im Juni 1521 und brachte sie bis zum Spätherbst des folgenden Jahres zu einem vorläufigen Abschluß. In dieser Zeit bemalte er drei Wände des Saales. Als er damit fertig war, glaubte er den für das Ganze vereinbarten Preis bereits verdient zu haben; der Rat gab ihm hierin recht und beschloß, „die hintere Wand bis auf weiteren Bescheid anstehen zu lassen".

Was für ein großartiges Werk Holbein hier geschaffen hat, das können wir leider nur noch erraten aus demjenigen, was uns die Kenntnis davon vermittelt. Die Malereien selbst sind schon vor langer Zeit, wahrscheinlich durch Feuchtigkeit, zugrunde gegangen. Ihre Spuren wurden im Jahre 1817 bei der Beseitigung einer alten Tapete wiederaufgefunden. Nach dem, was man in den dürftigen Überbleibseln damals noch erkannte oder zu erkennen glaubte, sind von drei Hauptbildern Abbildungen angefertigt worden. Aber aus diesen ist begreiflicherweise nicht mehr als der Aufbau und der Inhalt der Kompositionen zu ersehen; von einer auch nur einigermaßen als treu zu bezeichnenden Wiedergabe des einzelnen ist gar keine Rede. Eine bessere Vorstellung von der Formengebung der Gemälde bekommen wir durch eine Tuschzeichnung Holbeins, die als Entwurf zu einem der Bilder gedient hat, und durch mehrere alte Kopien nach solchen Entwürfen. Wie herrlich die Farbe gewesen sein muß, kann man nur nach ganz spärlichen kleinen Resten ahnen, die aus dem zerbröckelnden Wandputz herausgenommen und in das Museum gebracht worden sind. Der Künstler verfuhr bei der Ausschmückung des Saales nach den nämlichen Grundsätzen, die er bei der Bemalung der Außenseite von Häusern anwendete. Er verwandelte den an sich einfachen Raum durch gemalte Säulenstellungen in eine weite Halle. In diesen Rahmen ordnete er die Figurendarstellungen in der Weise ein, daß die Hauptbilder sich in breiten Durchblicken der Architektur zeigten, gleichsam so, als ob man die in ihnen geschilderten Vorgänge sich draußen abspielen sähe, im Freien, in weiten Sälen oder unter offener Säulenhalle. In den Zwischenräumen zwischen den großen Bildern sah man Einzelgestalten in vertieften Nischen des Architekturrahmens. Diese Einzelgestalten waren zum Teil geschichtliche Persönlichkeiten, zum Teil Allegorien der sogenannten weltlichen oder Kardinaltugenden. Für die Hauptbilder gab, wie es die Zeit mit sich brachte, die Geschichte des klassischen Altertums die Stoffe; sie sollten in großartigen Beispielen zur strengsten Pflege derjenigen Tugenden, welche die höchsten Pflichten der Herrschenden sind, ermahnen. Da sah man die unbeugsame Gerechtigkeit und die opfermutige Stärke in den Bildern zweier Gesetzgeber veranschaulicht: Charondas, der sich mit dem Tode bestraft, und Zaleukus, der



Aufschrift: „Bin ich auch nur ein gemaltes Gesicht, nicht weich' ich dem Leben,
Gleiche in jeglichem Strich meinem Besitzer genau.
Wie ihn, da er achtmal drei Lebensjahre vollendet,
Hat gebildet Natur, sag' ich durch bildende Kunst.
Den Bonifacius Amorbachius malte Holbein im Jahre 1519
am Tag vor den Iden des Oktober."

Bonifacius Amerbach
Ölgemälde (1519). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 10)



Entwurf zu einer gemalten Fensterscheibe
Tuschzeichnung mit Farbenangabe. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 13)

die Hälfte der von seinem Sohn verwirkten Strafe an sich selbst vollstrecken läßt; ein Beispiel der Weisheit gab das Bild des unbestechlichen Dentatus, und die Maßhaltung wurde gepredigt durch das abschreckende Beispiel des Perserkönigs Sapor, der dem besiegten Feinde noch Schmach antut. Wie sprechend und lebendig Holbein die Vorgänge zu erzählen wußte, das zeigen auch die unvollkommenen Anschauungsmittel der vorhandenen Skizzen und schlechten Abbildungen.

Von der Originalausführung der Darstellung des Curius Dentatus sind die Köpfe von einigen der Gesandten erhalten (Abb. S. 35); trotz des schadhaften Zustandes kann man daran die prächtige Malerei noch bewundern.

Von dem Bilde des Sapor ist der eigenhändige Entwurf Holbeins erhalten: eine getuschte Zeichnung, der durch einige hier und da hineingesetzte Farbentöne ein lebhafteres malerisches Aussehen gegeben ist. Der architektonische Rahmen, der die Darstellung einschließt, zeigt reich verzierte Säulen auf rot marmorierten Sockelgestellen. Dazwischen hindurch sieht man auf einen freien Platz, den spätgotische Gebäude abschließen. Ritter und bewaffnetes Fußvolk füllen den Platz. Im Vordergrund steigt der Perserkönig Sapor, in stattliche Renaissancetracht gekleidet, auf sein von einem Stallknecht gehaltenes Roß. Der gefangene Kaiser Valerianus kniet mit jammervollem Ausdruck am Boden, sein Rücken dient dem Sieger als Schemel (Abb. S. 36).

Im Laufe der beiden Jahre, in denen Holbein im Rathaussaale malte, hat er mit glücklicher Schaffenskraft neben dem großen Monumentalwerk mehrere Tafelgemälde ausgeführt. Einige Bilder tragen die Zeitangabe. Bei anderen spricht die Wahrscheinlichkeit für ihre gleichzeitige Entstehung, und untergegangene Werke sind hinzuzurechnen. Mit der Jahreszahl 1521 ist ein eigentümliches Bild bezeichnet, das in der Basler Kunstsammlung den Blick des Beschauers unwiderstehlich fesselt: Christus im Grabe (Abb. S. 38 u. 39). Der Leichnam liegt ausgestreckt in einer engen Nische, ohne eine andere Unterlage als ein weißes Tuch auf dem Boden. Das Innere hat eine warmgrüne Farbe, und dieser Ton stimmt wundervoll zu den fahlen Fleischtönen des Toten. Holbein hat den Leichnam mit dem größten Fleiß nach der Natur gemalt; mit vollkommener Treue hat er die Starre der Glieder, das Leblose der Haut, das verfärbte Gesicht mit den blutleeren Lippen und dem gebrochenen Auge wiedergegeben. Sein Modell war durchaus nicht schön, aber das Bild ist unsagbar schön — freilich nicht im landläufigen Sinne des Wortes. Es ist ein Wunderwerk der Malerei. Seine religiöse Bedeutung erhält das Werk allerdings nur durch die Wundmale und durch die Überschrift „Jesus Nazarenus, Rex Judaeorum". Von idealer Auffassung ist keine Rede, es war dem Maler sichtlich um die volle Ausnutzung eines Studiums, das zu machen er wohl nicht oft Gelegenheit fand, zu tun. Sehr richtig hat schon Basilius Amerbach das Gemälde in seinem Verzeichnis aufgeführt als „ein Totenbild mit dem Titel Jesus Nazarenus". Dessen ungeachtet hat es eine kirchliche Bestimmung gehabt. Es war ohne Frage das Staffelbild eines aus mehreren Gemälden zusammengesetzten Altarwerkes. Man muß es sich in solchem Zusammenhange vorzustellen versuchen, — das starre Totenbild in seinem bedrückend niedrigen Raum unter einem hohen, an Leben und Farben reichen Hauptgemälde: dann kann man die ganze Bedeutung des Bildes fühlen und die Absicht des Künstlers verstehen, der in der Naturwiedergabe ein Mittel fand, aufs tiefste ergreifend zu wirken.

Die Jahreszahl 1522 trägt ein Gemälde, das sich im Museum der Stadt Solothurn befindet (Farbentafel gegenüber S. 24 und Abb. S. 41). Es wurde angefertigt für einen Altar des St. Ursenmünsters zu Solothurn, als Stiftung eines Basler Ehepaares, nach Ausweis der angebrachten Wappen. Das Bild zeigt in einer Anordnung,

Holbein 2

die der des Holzschnittes mit den Schutzheiligen von Freiburg (Abb. S. 31) sehr ähnlich ist, Maria mit dem Jesuskind thronend zwischen den stehenden Gestalten eines Bischofs und eines Ritters. Die Art des Aufbaues und der Gedanke selbst, die Jungfrau Maria in solcher Weise als Königin der Heiligen zu kennzeichnen, geht zweifellos auf das Vorbild italienischer Altargemälde zurück. Aber aus der fremden Anregung heraus hat Holbein ein ganz ihm eigenes Werk von vollendeter Form und wunderbarem malerischen Reiz geschaffen. Der Kopf der jungen Mutter ist das holdeste und lieblichste Frauengesicht, das Holbein ersonnen hat. Mit dem Ausdruck der Bescheidenheit und Milde vor sich hinblickend, hält die Jungfrau das köstlich lebenswahre, nackte Kind, das den Kopf und die Händchen und Füßchen bewegt, auf dem Schoß. Über ihr hellrotes Kleid wallt in weiten Falten der blaue Mantel auf die Thronstufe herab, die ein bunter, mit Stifterwappen geschmückter Teppich bedeckt. Der Kopf hebt sich mit dem über die Schultern ausgebreiteten goldfarbigen Haar, auf dem ein feiner, durchsichtiger Schleier liegt, und mit der reichen, mit Edelsteinen und Perlen besetzten Krone von dem lichten Blau der Luft ab, in die man durch einen Rundbogen hinausblickt. Dieser graue Steinbogen ist gegen Holbeins Gewohnheit ganz schmucklos; eiserne Stangen sind in ihn eingespannt, wie um ihn zusammenzuhalten. In malerischer Hinsicht ist die Einfachheit der baulichen Formen mit ihren ruhigen Tönen von großer Bedeutung für die Wirkung des Ganzen. Die beiden Heiligen an den Seiten sind herrliche Gestalten, bewunderungswürdig auch in der Durchführung des Gegensatzes der Charaktere. Der Ritter stellt den heiligen Ursus vor, einen der Märtyrer der Thebaischen Legion, der als Schutzheiliger des Münsters zu Solothurn verehrt wurde. Welchen Heiligen der Bischof verbildlicht, darüber schwanken die Ansichten. Man denkt zunächst an Martinus, den zur Bischofswürde gelangten Kriegsmann, den man als Almosenspender dargestellt zu sehen gewohnt ist. Aber gute Gründe sprechen für die Deutung auf den heiligen Nikolaus, zu dessen Ehren im Jahre 1520 ein Altar im St. Ursenmünster mit Stiftungen ausgestattet wurde. Der Kirchenfürst des Gemäldes ist ein vornehmer Herr und frommer Priester mit einem feinen, geistreichen und sehr liebenswürdigen Gesicht; seine rote Mitra und seine violette Kasel sind mit prächtigen Stickereien geschmückt, die der Maler bis ins einzelne ausgeführt hat; in der linken Hand hält er mit dem Bischofsstab zugleich den Handschuh der entblößten Rechten, die er gebraucht, um Geldstücke in das Holzschüsselchen eines Bettlers zu legen. Der Bettler hat nur die Bedeutung einer kennzeichnenden Beigabe; mit feinem Gefühl hat Holbein von dieser an und für sich nicht in die Vereinigung von Heiligen passenden Gestalt nur das Notwendigste zum Vorschein kommen lassen: das flehende, kümmerliche Gesicht und ein Stück von der Hand, welche die Schüssel zum Empfang der Gabe emporhält. Der heilige Ursus ist ganz Kriegsmann, ehrenfest und unerschütterlich; von Kopf zu Fuß in eine Rüstung, wie sie zu des Künstlers Zeit getragen wurde, gekleidet, umfaßt er mit der Linken den Schwertgriff und hält in der Rechten eine rote Fahne mit weißem Kreuz; spiegelnd wiederholt sich das farbige Bild der Fahne in dem blanken Eisen vom Helm und Harnisch. Leider ist das Bild nicht einwandfrei erhalten.

Das Louvre-Museum besitzt eine Zeichnung Holbeins, die unverkennbar als Studie zu dem Kopfe Marias in dem Solothurner Gemälde gedient hat (Abb. S. 40). Das Blatt gibt das Porträt einer jungen Frau, mit unbedecktem Haar — wie sie es wohl nur im Innersten des Hauses trug —, mit einem nach der Mode der Zeit ausgeschnittenen Kleid, auf dessen Brustsaum der eingewirkte Spruch sich wiederholt „als in ern" (Alles in Ehren), und mit einem Schmuck um den Hals. Ansicht und

Haltung des Kopfes entsprechen genau dem Marienbilde, und man sieht, der Künstler hat gar nicht die Absicht gehabt, beim Malen der himmlischen Frau die Ähnlichkeit mit dem Urbild der Studie vollständig zu verwischen. Für die Richtigkeit der Annahme, daß Holbein die Studie nach seiner Gattin zeichnete, ist ein Vergleich mit dem späteren Familienbild (Farbentafel gegenüber S. 40) überzeugend.

Zwei Tafeln mit Einzelfiguren von Heiligen, die sich in der Kunsthalle zu Karlsruhe befinden, augenscheinlich Flügel eines drei- oder mehrteiligen Altarwerkes, gehören ebenfalls dem Jahre 1522 an. Das eine Bild, auf dem mit dem Namen des Künstlers die Jahreszahl angebracht ist, stellt die heilige Ursula vor. Diese Tafeln vermögen ohne eingehende Prüfung des Erhaltungszustandes noch weniger von ihrer ursprünglichen Schönheit mitzuteilen als die Solothurner Maria. Das Gegenstück zeigt den heiligen Georg, der in antiker Rüstung, mit der Fahne in der Hand, auf dem erlegten Lindwurm steht.

In dem nämlichen Jahre wurde zum erstenmal ein in der Folgezeit noch öfters gedruckter, vielbewundeter Buchtitelholzschnitt von Holbein, die sogenannte Cebestafel, veröffentlicht. Der griechische Philosoph Cebes bringt in seiner Schrift „Das Gemälde" eine ausführliche Beschreibung eines figurenreichen Bildes, das ihm in einem Tempel gezeigt wurde; darin war der Weg des Menschen zur wahren Glückseligkeit dargestellt. Nach dieser Beschreibung hat Holbein das genannte Blatt entworfen (Abb. S. 37). Eine rings um das Bild laufende Mauer bezeichnet das begrenzte Gebiet des menschlichen Lebens. Außerhalb der Mauer, unten am Bildrand, sieht man eine Schar nackter Kinder. Das sind die Seelen der noch nicht ins Leben eingetretenen Menschen. Den ins Leben Eintretenden empfängt an der Pforte der Genius, der Schutzgeist, dargestellt durch einen würdevollen Greis, der dem Eintretenden einen Zettel überreicht; als Inhalt des Zettels haben wir uns die Mahnungen des Schutzgeistes für den Lebensweg zu denken. Gleich hinter der Lebenspforte fährt die Glücksgöttin auf rollender Kugel daher, Gutes und Schlimmes verteilend; und den Neuling im Leben erwartet die Verführung, verbildlicht durch eine reich gekleidete Dame, deren hilfsbereites Gefolge die trügerischen Vorstellungen bilden. Was deren Lockungen bieten, sieht der Mensch, der nun in Jünglingsgestalt erscheint, jenseits einer Mauer. Das Tor in dieser Mauer führt ihn in das Gebiet der Wollust, der Habgier und der Unenthaltsamkeit. Nachdem er die aus diesem Bereich führende Pforte durchschritten hat, harren seiner am Wege der Schmerz und die Traurigkeit. Aus deren Bereich wird er durch die Reue, die sich liebevoll seiner annimmt, geleitet. Aber nun verfällt er der falschen Belehrung, die wieder als geputzte Dame erscheint. Nur ein schmaler Weg und eine enge Pforte in steiler Felswand führen aus diesem Gebiet hinaus; mit vielfacher Tätigkeit eifrig beschäftigt, lagern die Scharen derer, die hier das Lebensziel gefunden zu haben glauben, an der Felswand. Der Lebenswanderer sieht die schöne Frau mit scheuer Bewunderung an — diese kleine, ausdrucksvolle Rückenfigur ist ein wahres Meisterwerk —, und er schreitet weiter. In der Entschlossenheit und der Stärke findet er die hilfreichen Kräfte, die ihn durch die enge Felsenschlucht, in der sich der Ausweg verliert, emporziehen. Und jetzt ist er im Gebiet der wahren Belehrung angelangt. Diese steht wie ein Heiligenbild gestaltet auf einem Steinsockel; Wahrheit und Überzeugung sind ihre Begleiterinnen. Der Lebenswanderer kniet anbetend vor ihr nieder, und nichts trennt ihn mehr vom Eingang zur Burg der wahren Glückseligkeit. Da wohnen alle Tugenden, und in der Mitte die Glückseligkeit, eine von überirdischem Strahlenschein umleuchtete Herrscherin; sie krönt den Wanderer, der an allen Irrungen vorbei den Weg gefunden hat.

Holbein brachte auf seinen Holzschnittzeichnungen nur selten eine äußerliche Bekundung seiner Urheberschaft an. Dieses Blatt aber hat er wohl für besonders bedeutsam gehalten; er hat es mit seiner Unterschrift in Gestalt eines doppelten H bezeichnet.

Die erste Bestimmung von Holbeins Cebestafel war, den Titel der von Erasmus von Rotterdam veranstalteten lateinischen Ausgabe des Neuen Testaments zu schmücken. Daraus erklärt sich die kirchliche Gestaltung der Figuren der wahren Belehrung und der Glückseligkeit. Die Anwendung der Gedanken des griechischen Philosophen auf das christliche Buch entsprach so recht dem Sinne des Erasmus.

In demselben Jahre 1522 erschien in Basel eine deutsche Ausgabe des Neuen Testaments, ein Nachdruck von Luthers Übersetzung, und auch zu diesem Buch zeichnete Holbein den Titel. Er brachte darauf als Hauptfiguren an den Seiten die Apostel Petrus und Paulus an, in den vier Ecken die Evangelistenzeichen, oben das Wappen der Stadt Basel und unten das Druckerzeichen des Verlegers Adam Petri, ein auf einem Löwen reitendes Kind.

Im März 1523 erschien bei Petri gleichzeitig mit einer neuen Auflage dieser großen Ausgabe eine fein ausgestattete kleine (Oktav-)Ausgabe des Neuen Testaments in der deutschen Übersetzung. Diese war außer mit einem in ähnlicher Weise wie das große Titelblatt komponierten Titel mit den Bildern der vier Evangelisten und mit vier Bildern zur Apostelgeschichte von Holbeins Hand geschmückt.

Im Dezember 1523 gab Petri einen Nachdruck von Luthers Übersetzung des Alten Testaments heraus. Dieses Buch brachte zwischen vielen Bildchen von anderen Zeichnern eine Anzahl Zierbuchstaben und einige Bilder von Holbein, darunter ein besonders schönes Kopfstück zum Anfang des Textes, die Erschaffung der Eva inmitten der übrigen, vollendeten Schöpfung darstellend.

Eine größere Reihe von Holzzeichnungen lieferte Holbein zu der Ausgabe von Luthers Übersetzung des Neuen Testaments, welche der Drucker Thomas Wolff ebenfalls im Jahre 1523 veranstaltete. Hier stellte er in der Titeleinfassung eine Kette von bildlichen Darstellungen — meistens aus der Apostelgeschichte — zusammen. Dazu kamen einundzwanzig Bilder zur Offenbarung Johannis. Daß es Holbein, trotz seiner sonstigen künstlerischen Selbständigkeit, bei dieser Aufgabe nicht immer gelang, sich von der Erinnerung an Dürers gewaltige Schöpfungen freizuhalten, das kann man ihm nicht zum Vorwurf machen; und daß es ihm nicht gelang, diesem übermächtigen Vorbild gleichzukommen, namentlich in bezug auf das Phantastische, das ist begreiflich. Die Schnittausführung der apokalyptischen Bilder ist schlecht. Dagegen ist das Titelblatt mit den zahlreichen kleinen Figuren ein Meisterwerk der Holzschneidekunst. Es trägt das Zeichen des Formschneiders Hans Lützelburger.

Dieser beste aller Techniker der Holzschneidekunst scheint erst im Jahre 1523 nach Basel gekommen zu sein. Seine Tätigkeit dort dauerte nur wenige Jahre; im Juni 1526 war er bereits verstorben. In dieser Zeit aber schnitt er den größten Teil dessen, was Holbein für den Buchdruck zeichnete. Er verstand es meisterhaft, dem Striche des Künstlers aufs genaueste gerecht zu werden, ganz besonders in feinen, kleinen Sachen. In den von ihm geschnittenen Blättern kommt die Schönheit von Holbeins Holzschnittzeichnung voll zur Geltung.

Von Lützelburger oder von einem ihm ebenbürtigen, weniger bekannten Formschneider rührt die wunderbar klare Schnittausführung des kleinen Bildnisses des Erasmus von Rotterdam her, das Holbein für den Frobenschen Verlag zeichnete (Abb. S. 40). Dieses Bildchen in Rundformat, das uns das scharfe Profil und die feinen Züge des vorzeitig gealterten gelehrten Herrn so lebenswahr vor Augen

führt, daß die kleine Zeichnung ebenbürtig neben großen Gemälden steht, wird im Jahre 1523 entstanden sein.

In diesem Jahre ließ Erasmus sich mehrmals von Holbein porträtieren. In einem Briefe an Willibald Pirkheimer zu Nürnberg erwähnt Erasmus drei Bildnisse, die er ins Ausland an Freunde geschickt habe, zwei nach England und eins nach Frankreich. Die beiden nach England gesandten Bildnisse sind noch vorhanden. Das eine befindet sich in einer englischen Privatsammlung. Es ist 1523 datiert und gibt den berühmten Gelehrten in einer repräsentativen Form wieder. Seine Hände liegen auf seinem Buche „Die Arbeiten des Herkules". Das Beiwerk deutet den gelehrten Beruf durch ein Bücherstilleben, die auf Erneuerung des klassischen Altertums gerichtete Arbeit durch einen antiken Pfeiler mit Kapitell an (Abb. S. 43). Diesem großartig-kühlen Staatsbildnis steht das intime im Louvre gegenüber. Erasmus ist schreibend dargestellt. Eben hat er die Überschrift einer neuen Arbeit auf ein Blatt Papier gesetzt, das auf einem Buch als Unterlage vor ihm liegt; sein Blick folgt dem Gange des klassischen Schreibgeräts, des Calamus, dessen er sich anstatt einer Feder bedient. Jede Form in dem Gesicht und in den Händen ist die Lebenswahrheit selbst. Die Haut ist fahl, das Haar ergrauend. Die Kleidung ist dunkel, Schwarz herrscht vor. Den Hintergrund bildet eine dunkelgrüne, hellgrün und weiß gemusterte Stofftapete neben einem Stück brauner Holzbekleidung (Abb. S. 42). In derselben Sammlung befinden sich Vorzeichnungen zu den Händen des Dargestellten, die von der eindringlichen Naturbeobachtung Holbeins eindrucksvoll zeugen (Abb. S. 44).

Das Museum zu Basel besitzt ein mit Ölfarbe auf Papier gemaltes und nachträglich auf eine Holztafel geklebtes Bildnis des Erasmus. Auch diese Arbeit ist schon ein fertiges Bild. Sie unterscheidet sich von dem Pariser Porträt, abgesehen von der minder vollendeten Durchbildung der Malerei, nur durch den schlichten Hintergrund und einige Verschiedenheiten in der Kleidung, die für die malerische Wirkung des Ganzen weniger vorteilhaft sind (Farbentafel gegenüber S. 25). Nicht ohne Grund ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß das Basler Porträt dasjenige sei, welches Erasmus laut seinem erwähnten Briefe nach Frankreich schickte und daß der Empfänger des Geschenkes Bonifacius Amerbach gewesen sei. Amerbach hielt sich damals zu neuem Studium in Avignon auf, und aus seiner Sammlung stammt das Basler Bild des schreibenden Erasmus. In jenem Briefe wird gesagt, daß Erasmus sein Porträt durch den Maler selbst habe nach Frankreich bringen lassen. Auch dieser Umstand bestätigt die Richtigkeit jener Vermutung, da Holbein ebenso wie Erasmus ein persönlicher Freund Amerbachs war.

Es scheint, daß Holbein damals in Frankreich gewesen ist. Zwei Zeichnungen im Basler Museum erzählen von einem Aufenthalt des Künstlers in Bourges. Diese Zeichnungen zeigen einen Herrn und eine Dame in der Tracht des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts, im Gebete kniend. Es sind Abbildungen der Steinbildnisse der Herzogs Jehan de Berry († 1416) und seiner Gemahlin, die in der Kathedrale von Bourges aufgestellt waren. Holbein hat diese Grabmalfiguren, von denen namentlich die weibliche sehr hübsch und ausdrucksvoll ist, so abgezeichnet, als ob er nach dem Leben zeichnete, und hat mit schwarzer Kreide und ein paar Farbenangaben mit Rot- und Gelbstift eine ganz lebendige malerische Wirkung hineingebracht. Die Frau ist in dem damals entstandenen Totentanz verwendet.

Die Jahreszahlen 1524 und 1525 finden sich auf keinem erhaltenen Werke Holbeins. Es scheint, daß er damals hauptsächlich für den Buchdruck arbeitete. Neben den

Basler Verlegern nahmen die Brüder Melchior und Kaspar Trechsel zu Lyon, die er wohl auf der französischen Reise kennengelernt hatte, seine Tätigkeit in Anspruch.

Mehrere undatierte Gemälde sind vorhanden, bei denen die Art der künstlerischen Eigenschaften erkennen läßt, daß ihre Entstehung in die Zeit der Entwicklung Holbeins zur höchsten Meisterschaft fällt, in die Zeit zwischen der Rückkehr aus Luzern und dem Jahre 1526.

Vor allem sind acht schmale Bilder aus der Leidensgeschichte Christi in einem Rahmen (Abb. S. 45 bis 49) zu nennen, die, von altersher hochberühmt, nach wechselvollem Schicksal in die Baseler Öffentliche Sammlung gelangt sind. Die Tafel wurde im Rathaus zu Basel aufbewahrt. Nach alter Überlieferung war sie von Anfang an für das Rathaus bestimmt. Größere Wahrscheinlichkeit aber hat die Annahme, daß sie für eine Kirche gemalt worden ist und daß der Rat das kostbare Werk an sich genommen hat, um es vor der Beschädigung oder Vernichtung durch den Bildersturm, den Basel im Jahre 1529 erlebte, zu retten. Kurfürst Maximilian I. von Bayern, jener eifrige Kunstsammler, der von der Stadt Nürnberg Dürers Apostel erwarb, wollte die Passionstafel um jeden Preis in seinen Besitz bringen. Die Basler waren nicht so gefügig wie die Nürnberger. Sie gaben den kurfürstlichen Abgesandten einen höflichen, aber bestimmt ablehnenden Bescheid. Die Tafel verblieb im Besitz der Stadt und erzählte jedem Besucher des Rathauses ihres Meisters Ruhm und Ehre, wie Joachim von Sandrart in seiner „Teutschen Akademie" (1675) sagt, als „ein Werk, darin alles, was unsere Kunst vermag, zu finden ist", und das „keiner Tafel, weder in Deutschland noch Italien, weichen darf". Das dauerte bis zum Jahre 1771. Da wurde das Gemälde durch Ratsbeschluß an die Kunstsammlung abgegeben. Bei dieser Gelegenheit verfiel es dem Schicksal, daß es vor der Überführung einer „gründlichen Restauration" unterworfen wurde, bei der es des besten Teils seiner Schönheit beraubt wurde. Der restaurierende Maler hat zwar die Zeichnung in anerkennenswerter Weise geschont, aber die Farbe hat er zerstört. Die Auffrischungsarbeit hat alle Töne verstimmt. Wenn man auch annehmen will, daß Holbein, als er dieses Werk malte, von der Höhe seiner wunderbaren Farbenkunst noch fern war: die preisenden Worte Sandrarts, des Malers, würden doch unverständlich sein, wenn das Gemälde ihn nicht durch mächtige farbenkünstlerische Eigenschaften ergriffen hätte. Jetzt macht die Farbe den Eindruck der Gefühllosigkeit, und ein schönheitsempfindliches Auge muß die Verletzung durch Härte und Buntheit erst überwinden, ehe es dazu gelangt, die übrigen großen Schönheiten der Tafel zu genießen. Was zunächst und am nachhaltigsten die Bewunderung erregt, ist der großartige Gesamtaufbau, das Einordnen der Einzeldarstellungen in einen umfassenden Bildgedanken: die acht verschiedenen Bildchen, die in zwei Reihen übereinanderstehen, in der Quere durch gemalte Goldornamente, senkrecht durch plastische Rahmenleisten getrennt, sind als ein malerisches Ganzes zusammenkomponiert. Jede der acht Darstellungen, die mit großem Geschick dem Hochformat der einzelnen Felder angepaßt sind, ist ein in sich abgeschlossenes Bild, das seine abgerundete malerische Wirkung von Hell und Dunkel besitzt, das ganz für sich allein als Kunstwerk bestehen könnte. Zugleich aber geht eine einheitliche malerische Wirkung durch das Ganze, die Helligkeiten und Dunkelheiten sind so verteilt, daß auch die ganze Tafel sich dem Auge als ein abgerundetes malerisches Kunstwerk darbietet. Im einzelnen zeigt sich jede Komposition von beredter Anschaulichkeit erfüllt. Verschiedenartige Beleuchtungswirkungen sprechen lebhaft mit. Auf dem ersten Bildchen, Christi Gebet am Ölberg, erscheint der Engel mit dem Kelch in einer Lichtöffnung des nächtlichen Himmels. In den beiden folgenden, der Gefangennahme und der Vor-

führung Christi vor den Hohenpriester, geht die Beleuchtung von Fackeln aus; auf jenem überspielt das Fackellicht die unteren Äste eines Baumes, dessen Krone in Finsternis verschwindet; auf diesem irrt es in den phantastischen Formen einer holbeinschen Renaissancearchitektur umher. Auch das vierte und fünfte Bild, die Geißelung und die Verspottung Christi, umgeben die Figuren mit reichen Architekturphantasien. Bei den zwei nächsten Darstellungen, der Kreuztragung und der Kreuzigung, sind die unteren Hälften der Bilder ganz mit Figuren angefüllt; darüber sieht man dort einen runden Torturm der Stadtmauer und eine im hellen Tageslicht sich ausbreitende Ferne mit Hochgebirge; hinter den aufgerichteten Kreuzen dagegen ist der verfinsterte Himmel völlig schwarz. Den Schluß bildet die Grablegung; die Männer tragen den heiligen Leichnam über eine grüne Wiese zu dem in einem gelben Felsen sich öffnenden Grufteingang; Maria steht weinend bei ihrer Begleitung an einem Tannenbäumchen, das in einer Spalte des Felsens Wurzel gefaßt hat.

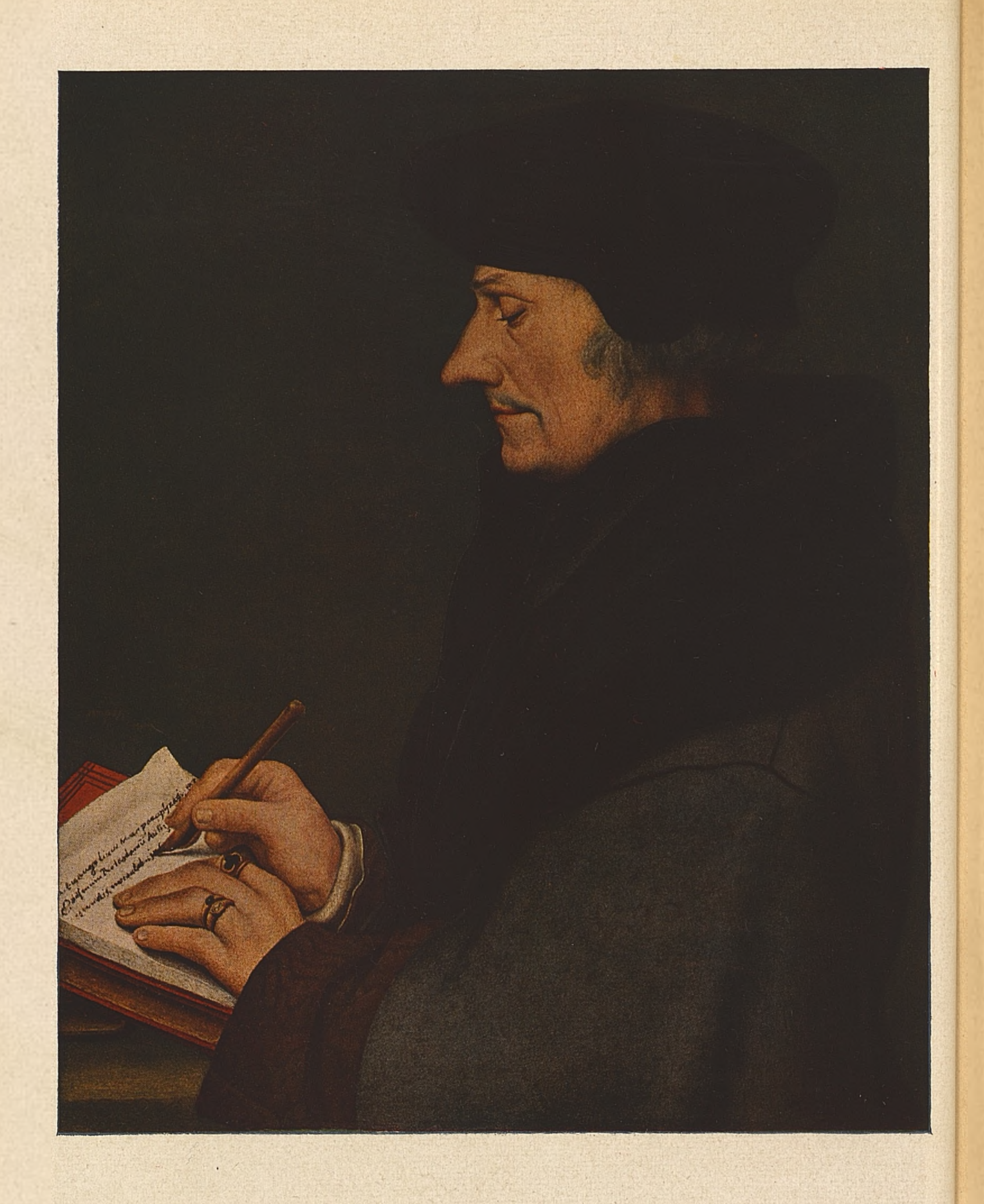
Zwei größere Altarflügel, mit Gemälden, die ähnlich wie die Passionsbilder in reicher malerischer Hell- und Dunkelwirkung aufgebaut sind, die aber zugleich ein Fortschreiten des Malers in Leichtigkeit und Freiheit der Komposition wahrnehmen lassen, befinden sich im Münster zu Freiburg im Breisgau. Aus den Wappen der Geschlechter Oberried und Tscheckenbürlin, die auf ihnen neben den Bildnissen der Stifterfamilie unterhalb der eigentlichen Darstellung angebracht sind, ergibt sich, daß Holbein diese Gemälde im Auftrag des Basler Ratsherrn Hans Oberried, der mit einer Tscheckenbürlin vermählt war, malte. Aus der Form der Bilder ergibt sich, daß sie sich an den beiden Seiten eines oben bogenförmig begrenzten Mittelbildes befunden haben, das mit diesen Flügeln geschlossen werden konnte. Nach einer ansprechenden Vermutung haben das 1521 gemalte Bild des Leichnams Christi hierzu als Staffel und eine Beweinung Christi, die nur im Nachstich erhalten ist, dazugehört. Zweifellos wurde das ganze Werk von dem Besteller in irgendeine Kirche Basels gestiftet. Hans Oberried verließ infolge der wilden Religionsstreitigkeiten des Jahres 1529 seine Vaterstadt und siedelte nach Freiburg im Breisgau über. Wahrscheinlich war er es, der die Flügelbilder vor dem Bildersturm, dem die größere Mitteltafel zum Opfer gefallen sein muß, rettete, um sie mit in die neue Heimat zu nehmen und auch dort wieder auf einem Altar aufzustellen. Damit kamen die Bilder aber noch nicht zu dauernder Ruhe. Während des Dreißigjährigen Krieges wurden sie nach Schaffhausen geflüchtet. Kurfürst Maximilian I. von Bayern ließ sie zur Besichtigung nach München bringen, und Kaiser Ferdinand III. ließ sie sich in Regensburg zeigen. Im Jahre 1796 wurden sie von den Franzosen aus Freiburg entführt, 1808 aber zurückgegeben. Sie fanden dann ihre Aufstellung auf dem Altar der sogenannten Universitätskapelle im Chor des Freiburger Münsters. Es sind die einzigen Kirchenbilder Holbeins, die noch an geweihter Stätte zum Beschauer sprechen. Und dabei ist vielleicht gerade in ihnen weniger religiöse Stimmung als in anderen; der Künstler hat sich bei ihrem Gestalten mehr dem rein malerischen Reiz als der Innerlichkeit der Empfindung hingegeben. Die Gegenstände der beiden Gemälde, bei denen ebenso wie bei der Passionstafel der Figurenmaßstab sehr klein ist, sind die Geburt Christi und die Anbetung der Weisen aus dem Morgenland. Die Geburt (Abb. S. 51) ist in die Ruine eines antiken Prachtgebäudes verlegt. Die Beleuchtung geht von dem Kindlein aus, das auf weiße Windeln gebettet liegt. Das übernatürliche Licht bestrahlt mit weicher Helligkeit die Gestalten von Maria und Joseph, die sich in Bewunderung und seliger Andacht über den Neugeborenen beugen, und eine Schar kleiner Englein,

die ihn umjubeln. Er streift das Gesicht und die Schultern eines Hirten, der sich schüchtern hinter eine Säule gedrückt hält, solange seine Gefährten noch nicht da sind (Abb. S. 52), denen draußen in der Ferne die Lichtgestalt eines Engels die frohe Botschaft bringt. Mit unverminderter Kraft strahlt das Licht über die nächste Umgebung des Kindes hinaus und läßt die marmornen Glieder des Gebäudes bunt und vielgestaltig aus dem zerteilten Dunkel hervortreten. Am Himmel steht der Mond. Aber er läßt seinen Schein nicht in Widerstreit geraten mit jenem heiligen Licht. Auch der Mond huldigt dem als Kind geborenen Herrn der Welt, indem er sich vor ihm verneigt: die Mondscheibe — selbstverständlich ist der Mond als Scheibe, nicht als Kugel gedacht — wendet ihre Fläche nach unten, dem Kinde zu, so daß sie sich dem Beschauer in der Verkürzung zeigt. Ein anderer origineller Künstlergedanke ist der, bei den kleinen Englein die Verbindung der Flügel mit der Menschengestalt dadurch naturgemäßer zu machen, daß die Schwingen sich aus den Armen entwickeln, statt, wie sonst, als besondere Glieder aus den Schultern hervorzugehen. Auf dem anderen Gemälde (Abb. S. 50, 52, 53) bildet der Stern, der die drei Weisen geführt hat, das Gegenstück zu dem Mond der heiligen Nacht; groß und goldig strahlend steht er am hellen Mittagshimmel zwischen weißen Wolken. Einer der Begleiter der Ankömmlinge hält sich die Hand über die Augen, um nach seinem Glanz emporzusehen. Der Schauplatz des Vorgangs ist wieder eine antike Ruine, aber hier von außen gesehen und schlichter in den Formen. Eine malerisch prächtige Erscheinung ist der weißgekleidete Mohrenkönig, der als der jüngste von den dreien wartet, bis die anderen ihre Gaben dargebracht haben. Der älteste, ein langbärtiger Greis in rotem Rock und Hermelinkragen — seine Gestalt ist merkwürdig ungefällig gezeichnet —, überreicht kniend sein Geschenk dem auf Marias Schoße sitzenden Kind, das aufmerksam herabsieht. Der zweite der drei Weisen, ein dunkelbärtiger, kräftiger Mann, der eine weiße Binde mit wehenden Enden um die Krone geschlungen trägt, schickt sich an, vorzutreten, um die Stelle des Greises einzunehmen, sobald dieser aufgestanden sein wird. Es scheint, daß dieses Bild durch Ausbesserungen stärker beschädigt ist als das andere.

Während Holbein in den genannten Gemälden mit reichen Farben und vollen Gegensätzen von Hell und Dunkel arbeitete, begnügte er sich in anderen Fällen mit einfarbiger oder fast einfarbiger Ausführung, um die beabsichtigte künstlerische Wirkung zu erzielen. In der Basler Kunstsammlung befinden sich zwei kleine Ölgemälde braun in braun, die als Doppeltafel zum Zusammenklappen miteinander verbunden sind und ein einheitliches Ganzes bilden. Solche Klapptäfelchen dienten zum Aufstellen bei häuslicher Andacht. Da sind in tiefer Empfindung und in feinster Ausführung Christus als Schmerzensmann und Maria als schmerzensreiche Mutter dargestellt. Als Umrahmung und Hintergrund dient den beiden Figuren eine phantastisch reiche Renaissancehalle; die Luftdurchblicke zwischen den Säulen dieser Architektur hat Holbein blau gemalt, und durch diese mit feinem künstlerischen Geschmack verteilten blauen Flecken in dem sonst einfarbigen Bild hat er eine reizvoll malerische Belebung in die Gesamtwirkung gebracht. Der nackte Christuskörper ist mit fleißigem Studium ausgeführt. Maria, die sich mit erhobenen Händen nach ihrem duldenden Sohne umsieht, ist in Kopf, Händen und Gewandung außerordentlich schön (Abb. S. 54 u. 55). Eigentümlich ist es, daß bei dieser Doppeltafel, die bei ihrer Kleinheit doch nicht in großer Höhe aufgestellt werden konnte, der Horizont unterhalb des Bildes angenommen ist. Vielleicht muß man sie auf Grund dieses Umstandes als Entwurf oder Wiederholung einer Ausführung in großem Maßstab, die für eine hohe Aufstellung berechnet war, ansehen.



Die Madonna von Solothurn
Ölgemälde (1522). Solothurn, Städtische Gemäldesammlung. (Zu Seite 17)



Erasmus von Rotterdam
Ölgemälde auf Papier (1523). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 21)

Braun in braun ohne jede andere Farbenzutat sind zwei große Bilder ausgeführt, die, auf Leinwand gemalt, die Innenseiten der Türen bekleideten, durch die das Gehäuse der Orgel im Basler Münster verschließbar war. Die eigentümliche Form dieser Türen hat Holbein mit großem Geschick ausgefüllt; durch die Einordnung von mächtigen, schwungvollen Ornamenten in die unregelmäßige Fläche einer jeden Tür hat er sich ein annähernd symmetrisches Bildfeld geschaffen, in das er an beiden Seiten je eine überlebensgroße Heiligenfigur stellte, während er den zwischen diesen verbleibenden niedrigen Raum mit auf den Ort bezüglichen Darstellungen füllte. In dem linken Flügel stehen Kaiser Heinrich II., der Gründer des Basler Münsters, und seine Gemahlin Kunigunde; zwischen ihnen sieht man das Münster selbst. In dem rechten Flügel steht einerseits die Jungfrau Maria, mit der Himmelskrone auf dem Haupt und mit dem Jesuskind, das sich kosend an sie schmiegt, in den Armen, anderseits der Bischof Pantalus; in der Mitte ein Konzert von köstlichen Kinderengeln, die gleichsam die Klänge der Münsterorgel mit Himmelsmusik begleiten. Auch in diesen Bildern liegt, wie es streng genommen bei Gemälden, deren Aufstellungsplatz ihre Fußbodenlinie über die Köpfe der Beschauer hinausrückt, immer der Fall sein müßte, der Horizont unter der Bodenlinie. Holbein hatte diese sonst im allgemeinen selten beachtete Rücksichtnahme auf die Gesetze des Sehens wohl aus Werken des Mantegna, der in dieser Beziehung sehr gewissenhaft war, gelernt. Die Orgeltüren haben den Bildersturm überdauert, wohl weil die Zerstörer in ihnen keine Andachtsbilder sondern lediglich Schmuckstücke sahen. Sie sind erst im 19. Jahrhundert, als die alte Orgel durch eine neue ersetzt wurde, von ihrem Platz entfernt und in das Museum gebracht worden. Aber sie sind durch eine im 17. Jahrhundert vorgenommene Übermalung und durch Gebrauchsbeschädigungen verunstaltet. Doch kann man sie noch voll würdigen, wenn man die unter den Handzeichnungen des Museums befindlichen Entwürfe betrachtet, die durch ihre Austuschung mit brauner Wasserfarbe auch den Farbeneindruck der großen Ausführungen andeuten (Abb. S. 56).

Vielleicht darf man noch bei mehreren mit großer Sorgfalt ausgeführten Kompositionen, die sich unter Holbeins Zeichnungen in der Basler Kunstsammlung befinden, annehmen, daß in ihnen Entwürfe zu Gemälden, die der Bildersturm vernichtet hat, erhalten seien.

Das ist ein Bildchen der Jungfrau Maria, die dem Jesuskind die Brust reicht, auf grau grundiertem Papier mit schwarzer und weißer Wasserfarbe ausgeführt, in einem nur durch die Umrisse zweier Säulen angedeuteten Architekturgehäuse (Abb. S. 58). Dann ein durch desto prächtigere Ausarbeitung der Architektur ausgezeichnetes Blatt, auf dem eine Heilige Familie dargestellt ist. Das Christuskind macht zwischen der Mutter Maria und der Großmutter Anna seine ersten Gehversuche, denen außer den beiden Frauen auch der alte Joachim zusieht. Die Beleuchtung ist als schräg von hinten einfallend angenommen, und das Spiel der vielen scharfen Lichter, die mit weißer Farbe in die auf rotem Grund getuschte Zeichnung kräftig hineingesetzt sind, geben dem Bild einen eigenen Reiz (Abb. S. 57). Bei diesen beiden Blättern liegt der Horizont wieder unterhalb der Fußlinie. Vielleicht sind es Entwürfe zu hoch angebrachten Wandmalereien; dafür scheint der dekorative Charakter der Darstellungen zu sprechen und auch die schräge Perspektive, die hier wie dort darauf schließen läßt, daß zu dem Bilde eine rechts davon liegende, die Mitte von einem größeren Ganzen enthaltende Hauptdarstellung gehörte. Eine andere Marienzeichnung (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Abb. S. 60) sieht fast wie eine Vorarbeit zu der berühmten Madonna des Bürger-

meisters Meyer aus (Abb. S. 69). Die Zeichnung ist aber wohl schon um 1520 entstanden, und mutet trotz der schweren, monumentalen Architektur noch recht unfeierlich an. Die Bestimmtheit, mit der mit sparsamen Linien der heitere Ausdruck der beiden besonders schönen Gestalten erfaßt ist, wie die Schlichtheit des Ganzen zeichnen das Blatt vor vielen aus. Fast gleichzeitig hat Holbein den auf dem Kreuz sitzenden Christus ausgeführt, der 1519 datiert ist (Berlin, Kupferstichkabinett, Abb. S. 59). Auch hier höchste Sparsamkeit der Linien und Schlichtheit des Aufbaues, jetzt aber im Dienste der Darstellung des mit düsterem Ernste geschilderten Leidens Christi. Hier zuerst ist etwas von dem Einfluß Grünewalds zu spüren, des Malers der Passion, dessen im Elsaß entstandenen Isenheimer Altar (jetzt im Kolmarer Museum) Holbein früher gesehen hat. Ferner ist da ein anderes Bild aus der Leidensgeschichte des Heilands, in derselben Technik Schwarz und Weiß auf grauer Grundierung ausgeführt: die Kreuzschleppung. Christus ist unter der Last zu Boden gestürzt; mühsam hält er sich auf den Händen, und stöhnend blickt er empor, vergeblich nach Mitleid suchend unter der Schar der gefühllosen, teils gleichgültigen, teils grausam-rohen Begleiter (Abb. S. 59). Man mag mit dieser Zeichnung den ergreifend schönen, nur in einem einzigen Exemplar (in der Basler Kunstsammlung) vorhandenen Holzschnitt vergleichen, in dem der unter dem Kreuz zusammengesunkene Christus allein dargestellt ist, nicht als eine Figur aus einem geschichtlichen Vorgang, sondern als ein Mahner, der die bittere Klage, die aus seinen Augen spricht, an den Beschauer richtet (Abb. S. 58).

Unverständlich ist die Bedeutung einer Zeichnung, die in sorgfältiger Tuschausführung auf rötlichem Papier ein nacktes Weib zeigt, das, in lebhafter Bewegung neben einer Säule vortretend, in jeder Hand einen Stein wie zum Hinabwerfen hält. Eine lediglich zur Belehrung gemachte Naturstudie ist es, trotz der fleißigen Durcharbeitung der einzelnen Formen, nicht; eine solche würde Holbein mit schärferer Treue gezeichnet haben. Es muß auch eine Vorarbeit zu irgendeiner Malerei sein, in der die Figur wohl nur einen Teil einer größeren Komposition bildete. Jedenfalls hat es an und für sich immer ein künstlerisches Interesse, eine von Holbein entworfene nackte Gestalt zu sehen (Abb. S. 62).

Das angebliche Selbstbildnis Holbeins (Basel, Farbentafel gegenüber S. 32) gehört zu den wenigen Bildniszeichnungen der ersten Basler Periode. Daß der Künstler hier sich selbst dargestellt habe, ist recht unwahrscheinlich. Das volle, runde Antlitz entspricht weder in seiner Gesamtform noch in Einzelzügen dem Bild, das uns vom Knaben und vom Mann Holbein sicher überliefert ist. Es ist ein stattlicher, herrenhafter Mensch, aber ohne den Ernst und die Entschlossenheit, die Holbeins Züge bekunden. Die eingedrückte Nase des Künstlers, sein energisch breites Kinn, wie seinen scharf prüfenden Blick findet man hier nicht. Es handelt sich um einen einnehmenden aber auch unbedeutenden Menschen, den Holbein so groß und bestechend gesehen und wiedergegeben hat.

Wohl nicht zu einem bestimmten Zweck ersonnen, sondern nur aus Freude an der Sache entworfen sind mehrere, in verschiedenen Sammlungen befindliche Darstellungen aus dem Leben der Schweizer Landsknechte, in leichter Ausführung mit höchster Lebendigkeit hingezeichnete Blätter. Die Basler Sammlung besitzt eine ganz wundervolle Schilderung eines Zusammenstoßes zweier Landsknechtshaufen. Auf der einen Seite suchen die Männer mit den langen Spießen eine geschlossene Verteidigungsstellung zu behaupten, von der anderen drängen sie in wuchtigem Haufen heran, in der Mitte raufen die Katzbalger, die verlorenen Gesellen. Das ist mit einer so packenden Lebendigkeit zur Anschauung gebracht,

als ob der Zeichner Selbsterlebtes erzählte. Auch die Art der Ausführung trägt zur Lebendigkeit des Eindruckes bei; in schneller und sofort sicherer Führung des Tuschpinsels hat der Zeichner mit Strichen und Tönen die vorderen Figuren in allem Gewühl und Getümmel klar erkennbar auseinander gehalten, und die weiter zurückstehenden, die in der Wirklichkeit ein Staubschleier dem Beschauer undeutlich machen würde, hat er nur in flüchtigen, gleichsam zitternden Umrissen angedeutet (Abb. S. 61). Zu den Landsknechtsbildern gehört auch die Abbildung eines Schiffes, die sich im Städelschen Museum zu Frankfurt befindet. Das augenscheinlich nach der Wirklichkeit gezeichnete Fahrzeug ist in Bereitschaft, den Hafen zu verlassen, um eine Schar von Bewaffneten, deren Tracht die des Schweizer Kriegsvolks ist, in die Ferne zu führen. Schon blähen sich die Segel des Schiffes, eilig rudert zum letztenmal ein Boot heran, um, was nicht an Bord gehört, zurückzuholen. Die Eingeschifften haben den Abschied vom Lande kräftig gefeiert, jetzt gilt es, das Scheiden kurz zu machen. Der Trommler und der Pfeifer lassen vom Heck die Marschmusik der Landsknechte ertönen, der Fähnrich schwingt grüßend das große Banner. Unter der Schiffsmannschaft kreist noch ein Abschiedstrunk in großen Kannen, bis zum Mastkorb hinauf. Daß, nach der Bauart des Schiffes, die Figuren im Verhältnis zu diesem etwas zu groß geraten sind, mag man dem Zeichner gern verzeihen (Abb. S. 61).

Die Vielseitigkeit von Holbeins Erfindungsgabe und die Leichtigkeit seines Schaffens fanden die dankbarste Verwertung in der Zeichnung für den Holzschnitt. Diejenigen seiner Arbeiten für den Buchdruck, die am weitesten in der Welt bekanntgeworden sind, gehören fast alle der Zeit von 1523 bis Anfang 1526 an. Wenn auch die meisten von ihnen erst in späteren Jahren veröffentlicht worden sind, so beweist doch der Umstand, daß sie von der Hand Lützelburgers geschnitten sind, ihre Entstehung in jener Zeit.

Mit zu den ersten Schnittausführungen Holbeinscher Zeichnungen durch Lützelburger gehört das sogenannte Totentanzalphabet. Einzelne Buchstaben aus diesem erschienen schon in Drucken des Jahres 1524. Den Buchstaben selbst, den Holbein stets in der eigentlichen Renaissancegestalt, das ist in der klassischen Form der alten lateinischen Schrift, bildete, ließ er unverziert; die Ausschmückung gab er ihm durch ein quadratisches Figurenbildchen, das den Hintergrund für den Buchstaben bildet, ohne eine andere Verbindung zwischen dem Bildchen und dem Buchstaben als die des künstlerischen Zusammenklanges der Linien. Gern zeichnete er ganze Alphabete in der Weise, daß die vierundzwanzig Bildchen eine in sich zusammenhängende Folge bildeten. So hat er ein Alphabet mit den verschiedenen Berufsarten des Menschen, in Kinderspiel eingekleidet, ein anderes mit den belustigenden Vorgängen einer Bauernkirmes geschaffen. Den meisten Beifall aber fand er mit dem Alphabet, in dem er die Gewalt des Todes über alle Stände zum Thema der Bildchen nahm.

Das Thema war sehr volkstümlich. Auch Basel besaß zu Holbeins Zeit einen berühmten Totentanz, der sich an der Kirchhofsmauer des Predigerklosters befand und der eine freie Nachbildung eines noch älteren Werkes im Nonnenkloster Klingenthal zu Klein-Basel war. Der Name ist an dem ganzen Kreise von Darstellungen haften geblieben, obgleich seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts die Darstellungsweise sich wesentlich veränderte. In den entsprechenden Bildern, welche die Künstler dieser Zeit, und so auch Holbein, entwarfen, treten keine Toten mehr auf, und es wird auch nicht mehr getanzt. An Stelle der Toten ist es der Tod, der in jedem Bilde sich dem Lebenden gesellt.

Holbein stellte den Tod in der letzten zusammenhängenden Form, die eine Leiche

haben kann, als kahles Gerippe dar. Holbeins anatomische Kenntnisse waren freilich gering. Die Gerippe, die er zeichnete, wimmeln von Unrichtigkeiten. Aber er schuf diese Darstellungen ja auch nicht, um mit wissenschaftlichen Kenntnissen zu prunken. Den künstlerischen Zweck erreichte er mit seinen fehlerhaften Gerippen so vollkommen, wie kaum jemals ein anderer, der Ähnliches versucht hat. Er verstand es meisterhaft, dem leeren Knochengerüst den Anschein eines lebenden Wesens zu geben; die tiefen Schatten der leeren Augenhöhlen und das scheinbare Grinsen der fleischlosen Kiefer gaben ihm die Mittel, einen eigentümlich scharfen Gesichtsausdruck hervorzuheben, der in seiner Mannigfaltigkeit alles Mienenspiel ersetzt.

Sein Totentanzalphabet (Abb. S. 63) beginnt im A mit einer Erinnerung an die wirklichen Totentanzbilder: der Tod spielt auf zum Reigen; dabei erscheint der Tod nicht als ein nur in der Einzahl vorkommendes Wesen, es sind ihrer mehrere. Auch in vielen der folgenden Bildchen arbeitet der Tod mit Gehilfen. Mit wilder Lust, oft mit grausig höhnendem Spott fällt der Knochenmann über seine Opfer her, über die Menschen aller Lebensstellungen. Er ergreift den Papst, den Kaiser, den König, den Kardinal, die Kaiserin, die Königin, den Bischof, den Fürsten, den Ritter, die Edelfrau, den Gelehrten, den Kaufmann, den Mönch, den Soldaten, die Nonne, den Schalksnarr und die leichtfertige Dirne; er gießt einem Säufer den letzten Trunk in die Kehle, springt hinter dem Reisenden aufs Pferd, führt den Klausner freundlich von dannen, gesellt sich in Begleitung eines Teufels zu Spielern und holt das Kind aus der Wiege. Den Schluß bildet im Z das Jüngste Gericht.

Diese winzigen Bildchen sind in der Tat große Meisterwerke. Welcher Reichtum der dichterischen Erfindung, welche Kraft der Kennzeichnung, welche packende Lebendigkeit der Schilderung ist in jeder der in so engen Raum gebundenen Kompositionen enthalten!

Man begreift, daß der Meister, der sich mit solcher Künstlerlust in den Gegenstand vertiefte, das Verlangen empfinden mußte, dieselbe Sache auch einmal anders zu behandeln als in der beschränkten Gestalt von Buchstabenbildchen, die noch dazu dem Publikum immer nur zerstreut, niemals in ihrem durchdachten Zusammenhang zu Gesicht kamen. Er entwarf einen „Totentanz" zum Zweck der Veröffentlichung in einem selbständigen Werk, in Zeichnungen, die zwar auch noch klein waren, ihm aber Platz genug gewährten, um seine bildlichen Dichtungen weiter auszudichten und ihnen durch Räumlichkeit und Landschaft, erforderlichenfalls auch durch Hinzufügung von Nebenpersonen noch mehr Inhalt und Anschaulichkeit zu geben. Die Zeichnungen wurden der größten Mehrzahl nach von Lützelburger in mustergültiger Weise geschnitten.

Dieser Totentanz in Holzschnitten hat wie kein anderes Werk den Namen Holbeins in den weitesten Kreisen berühmt gemacht.

Das Bildwerk ist nicht gleich nach der Vollendung der Zeichnungen an die Öffentlichkeit gelangt. Die Ursache der Verzögerung ist vielleicht darin zu suchen, daß bei Lützelburgers Tod noch mehrere der Holzstöcke ungeschnitten dalagen und daß Holbein die feinen Zeichnungen keinem weniger geschickten Formschneider anvertrauen wollte. Daß bei einem der mit Holbein befreundeten Verleger — vielleicht bei zweien — die Absicht bestand, unter Verzichtleistung auf die fehlenden Blätter die druckfertigen Schnitte zu einem Büchlein zusammenzustellen, geht aus vorhandenen Drucken hervor. Die Drucke zeigen zwei verschiedene Fassungen. Aus der geringen Zahl der erhaltenen Exemplare und aus dem Fehlen eines Titels muß man schließen, daß diese ersten, zu Basel gedruckten Ausgaben nicht über die Herstellung einiger Probedrucke hinauskamen. Von der einen Ausgabe gibt es

fünf vollständige Exemplare (in den Museen zu Basel, Berlin und London, im Kupferstichkabinett zu Karlsruhe und in der Nationalbibliothek zu Paris) und ein paar unvollständige. Sie besteht aus vierzig Bildern, und der Text beschränkt sich auf ganz kurze Überschriften in deutscher Sprache. (Aus dieser Ausgabe sind die Abb. S. 64 und 65 entnommen.) Die andere Ausgabe ist nur in einem einzigen, noch dazu unvollständigen, Exemplar vorhanden (in der Nationalbibliothek zu Paris). Sie unterscheidet sich von jener dadurch, daß die Überschriften — in denen auch einiges anders gefaßt ist — mit gotischen (sogenannten deutschen) Lettern gedruckt sind, statt mit den dort angewandten, damals im allgemeinen bevorzugten lateinischen; und sie enthält ein Blatt, das in der anderen Ausgabe fehlt. Erst nach einer Reihe von Jahren, als Holbein längst einen anderen dankbaren Wirkungskreis gefunden hatte, kamen seine Todesbilder an die weite Öffentlichkeit; und nicht zu Basel wurden sie herausgegeben, sondern in Frankreich. Die Veröffentlichung geschah im Jahre 1538 zu Lyon durch die Druckerei der Brüder Melchior und Kaspar Trechsel. Holbeins Werk ist jedoch auch hier noch unvollständig: das Buch enthält nur jene einundvierzig Zeichnungen, deren Schnitt im Jahre 1526 fertig war. Aber der fehlenden Bilder geschieht Erwähnung. Der Herausgeber sagt in der Vorrede, daß noch andere Zeichnungen vorhanden seien, an deren Vollendung der Künstler durch den Tod, den er so lebendig geschildert habe, verhindert worden sei; und nun wage niemand die letzte Hand an diese Meisterwerke zu legen, die unerreichbar seien wie der Regenbogen. Merkwürdigerweise wird in den dem Künstler gespendeten Lobpreisungen Holbein nicht nur nicht genannt, sondern es wird die ganze Ehre, auch die der künstlerischen Erfindung, auf den verstorbenen Formschneider gehäuft — dessen Name aber ebenfalls ungenannt bleibt. Der ersten Lyoner Ausgabe folgten viele weitere Auflagen der „Bilder vom Tode" (im Verlage von Frellon zu Lyon). Inzwischen fand sich ein Formschneider, dem man die noch nicht geschnittenen Zeichnungen anvertraute; Holbeins Zustimmung kam dabei nicht mehr in Frage, der Meister war auch vom Tode überfallen worden. Die Schnittausführung gelang leidlich, wenn sie auch nicht jene Treue gegen Holbeins Strich erreichte, durch die sich Lützelburgers Schnitte auszeichneten. (Abb. S. 65 oben rechts zeigt eins der nachträglich geschnittenen Bilder.) Von 1545 an erscheinen diese Bildchen, vor den beiden Schlußblättern eingeschaltet, in den Ausgaben. Mit ihnen besteht die Folge der Todesbilder aus neunundvierzig Darstellungen. Von zwei weiteren Blättern, die erst in der letzten Ausgabe (von 1562) vorkommen, mag es fraglich bleiben, ob ihre Einreihung in das Ganze der Absicht Holbeins entsprach. Ganz gewiß nicht vom Künstler für dieses Werk bestimmt sind mehrere Bildchen mit reizenden Kindergruppen, die in den Ausgaben von 1545 an erscheinen.

Holbeins großartiges Bildergedicht nimmt zur Einleitung das Thema, wie der Tod in die Welt gekommen; die drei ersten Blätter zeigen die Erschaffung der Eva, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Dann tritt der Tod auf; er hilft Adam bei der Bearbeitung der Erde mit einem unbeschreiblichen Ausdruck wilden Vergnügens. Die Freude des Todes darüber, daß die Menschheit ihm verfallen ist, verkündet auf dem nächsten Blatt ein Konzert von Gerippen, deren einige zum Hohn sich lächerlich aufgeputzt haben, mit lärmendem Jubel. Und jetzt sucht der Tod alle Stände heim, vom Papst und Kaiser angefangen bis zu dem Ärmsten und Geringsten und zum unmündigen Kinde. Mit grausigem Humor mischt er sich in die Tätigkeit der Menschen, bald heimlich, bald offen, unerkannt oder Entsetzen verbreitend. Dem schmausenden König reicht er als Mundschenk

den Wein, als verbindlicher Kavalier geleitet er die Kaiserin und als tanzender Narr ergreift er die Königin inmitten ihres Hofstaates. Höhnisch trägt er Inful und Hirtenstab, da er den Abt hinwegzerrt; mit einem Kranze geschmückt, wie ihn die jungen Stutzer bei Tanz und Gelagen zu tragen pflegten, reißt er die Äbtissin über die Klosterschwelle; als Mesner naht er sich dem Prediger. Bekränzt und tanzend verspottet er, von einem lustig musizierenden Gerippe begleitet, eine alte Frau, die rosenkranzbetend am Stabe dahinschleicht. Den Arzt sucht er als Begleiter eines Patienten auf; mit fragender Miene reicht er dem Gelehrten einen Schädel dar; dem Reichen raubt er sein Geld. Aus den Wogen aufsteigend, zerbricht er den Mast eines Schiffes auf stürmischer See (Abb. S. 64); von Panzer und Kettelhemd umschlottert, rennt er einem Ritter den Speer durch Harnisch und Leib (Abb. S. 64). Er hilft beim bräutlichen Schmücken der jungen Gräfin und schreitet als Trommler vor dem vornehmen Ehepaar her (Abb. S. 64). Wie ein Wegelagerer überfällt er den Krämer auf offener Landstraße; er treibt als übereifriger Knecht das Gespann des Bauersmannes, der in reizvoll friedlicher Landschaft hinter dem Pfluge herschreitet (Abb. S. 65). Die Laster der Menschen dienen dem Tode als Mittel, sich ihrer zu bemächtigen: er zwingt beim Gelage den Säufer zum Trinken, und seine Faust würgt einen Spieler, den der Teufel schon am Schopf hält, in dem Augenblick eines Wutausbruches über den Spielverlust (Abb. S. 65). Wie der Tod überall dem Menschen als grimmiger Feind entgegentritt, so bekundet er schließlich, nach all den Bildern zerstörenden Eingreifens in das menschliche Tun, seine Feindseligkeit auch dadurch, daß er an einem armen Siechen, der flehentlich nach ihm ruft, grausam vorübergeht. Welches der Bildchen man auch betrachten mag, jedes einzelne ist eine beziehungsreiche, geistvolle Schöpfung, in die man sich lange vertiefen kann. Als bemerkenswertes Zeichen der Zeit sieht man in manchen der Blätter, wie die humoristischen Züge sich in Satire verwandeln. Auch sieht man die Zeitereignisse selbst sich widerspiegeln. So sind bei dem Bilde des Papstes, den der Tod aus einer Handlung höchster Machtentfaltung herausreißt, während ein Teufel zum Empfang seiner Seele bereitsteht, die Anspielungen auf Leo X. († 1521) hinreichend deutlich; der ehrenfeste alte Kaiser, der im Ausüben der Gerechtigkeit unterbrochen wird (Abb. S. 64), ist unverkennbar Maximilian († 1519), und der König trägt die Züge Franz' I. von Frankreich, obgleich dieser damals noch lebte; der Graf, dem der Tod in der Tracht eines Bauern entgegentritt, um ihn mit dem eigenen Wappenschild niederzuschlagen, und der Ratsherr, den der Tod abruft, während er sich weigert, einem geringen Mann Gehör zu schenken, erinnern an den im Jahre 1525 bis an die Tore Basels herantobenden Bauernaufstand und an die Ursachen seiner Entstehung. Das Ende der Herrschaft des Todes wird durch das Weltgericht dargestellt (Abb. S. 65). Aber bis der Jüngste Tag kommt, steht die Menschheit unter der Herrschaft des Todes, das Machtzeichen des Herrschers ist aufgerichtet. In diesem Sinne ist das Blatt zu verstehen, das als Schlußstück des Ganzen auf das Bild des Weltgerichts folgt, — das Wappen des Todes (Abb. S. 65): ein von Gewürm durchzogener Totenkopf in zerfetztem Schild; als Helmzier eine Sanduhr, über der zwei Knochenarme einen Stein in der Schwebe halten; ein Mann und ein Weib als Schildhalter. Die Überschrift dazu enthält eine Mahnung an den Beschauer, die in kürzester Fassüng auf dem einen Basler Probedruck ausgesprochen wird: „Gedenck das end."

In demselben Verlage wie die Todesbilder, und ebenfalls erst im Jahre 1538 erschien die größte von Holbein gezeichnete Bilderfolge, seine Illustrationen zum Alten Testament. Daß auch diese Blätter in den Jahren 1523 bis 1526, wenigstens

der Mehrzahl nach, entstanden sind, beweist der Umstand, daß die Schnittausführung der meisten die Hand Lützelburgers erkennen läßt; diejenigen, welche von anderer Hand geschnitten worden sind, fallen in sehr bemerklicher Weise gegen die ersteren ab. Die Trechselsche Veröffentlichung brachte die Zeichnungen ebenso wie den Totentanz als ein selbständiges Bilderwerk. Jedem Blatt wurde neben einem Hinweis auf die betreffende Schriftstelle nur eine kurze lateinische Erklärung beigegeben.

Holbeins Bilder zum Alten Testament sind im allgemeinen viel weniger bekannt als sein Totentanz. Aber diese einundneunzig Bildchen — das Format ist auch hier ein kleines — verdienen die allergrößte Beachtung. Während der Künstler in jenem anderen Werk durch seine geistreichen Einfälle überrascht und fesselt, schließt er sich hier schlicht und treu an das zu verbildlichende Wort des Textes an. Er zeigt sich als ein Erzähler allerersten Ranges, der in jeder Darstellung alles, worauf es ankommt, mit der liebenswürdigsten Einfachheit und Natürlichkeit, in knappster Fassung zu sagen weiß, nichts wesentlich zur Sache Gehöriges vergißt und alles Überflüssige vermeidet (Abb. S. 66).

Man kann von diesen kleinen Meisterwerken behaupten, daß es die ersten modernen Werke der Buchillustration sind. Der saftvoll zügige, aber doch altdeutsch krause Strich Dürers, seine Art zu komponieren sind entschieden mehr zeitbedingt, wir müssen uns in ihn hineinsehen, da wir ihn im Gegensatz zu uns, als gotisch empfinden. Holbeins Holzschnitte könnten — so möchte man meinen — auch im 19. Jahrhundert entstanden sein, da wir die in ihnen waltende große Strenge und Monumentalität, die sie von diesem trennt, erst allmählich gewahr werden. In der Tat ist sein Holzschnittstil in seiner Sachlichkeit des Striches, dem klassischen Geschmack für größte Schlichtheit dem neuzeitlichen Buchholzschnitt — in dessen allerbesten Leistungen — nahe verwandt. Beispiele bieten einige Buchsignete, die kaum von neuzeitlichen zu unterscheiden sind. Ein besonders geistvolles, im dekorativen Reiz kaum zu übertreffendes, des Druckers Bebel, bilden wir in zwei Ausführungen ab (Abb. S. 67).

Den Grund, weshalb die Bilderbibel nicht gleich nach ihrem Entstehen veröffentlicht wurde, muß man in den kirchlichen Verhältnissen Basels suchen.

Der Zwiespalt, den die Reformation Luthers in die kirchliche Ordnung Basels trug, nahm scharfe Formen an. Alles entbrannte in religiösem Parteieifer. Dabei froren die Künste, wie Erasmus sich in einem Briefe ausdrückte. Es machte sich eine entschieden bilderfeindliche Partei geltend. Im Januar 1526 richtete die Malerzunft ein Bittgesuch an den Rat, er möge gnädiglich dafür sorgen, daß sie, die eben auch Frau und Kinder hätten, in Basel verbleiben könnten. Auch Holbeins Erwerbsverhältnisse gestalteten sich schlecht. Wie wenig Verwendung die Regierung Basels für seine Kunst hatte, geht aus den Ratsrechnungen hervor, die als einzige an Holbein in diesen Jahren geleistete Zahlung einen geringfügigen Betrag nennen, den er im März 1526 dafür bekam, daß er „etliche Schilde am Städtlein Waldenburg", wohl das obrigkeitliche Wappen an öffentlichen Gebäuden dieser zum Basler Gebiet gehörigen Stadt, gemalt hatte.

Doch war es aller Wahrscheinlichkeit nach in eben diesem Jahre, daß Holbein von seinem alten Gönner Jakob Meyer einen Auftrag bekam, in dessen Ausführung er ein Werk schuf, das zweifellos unter allen religiösen Bildern, die von ihm erhaltengeblieben sind, das schönste ist.

Jakob Meyer zum Hasen, der das Bürgermeisteramt zum letztenmal im Jahre 1521 bekleidet hatte, hielt, während die Reformation in Basel immer mehr die Überhand bekam, streng an der alten Kirche fest. So ließ er gerade damals, wo die katholische Partei sich kaum noch im Rat zu behaupten vermochte, ein offenbar

zur Aufstellung auf einem Kapellenaltar bestimmtes Gemälde anfertigen, in dem er gleichsam ein öffentliches Glaubensbekenntnis ablegte. Er ließ sich selbst mit seiner ganzen Familie abbilden, wie sie sich unter den Schutz und Schirm der Jungfrau Maria stellen. In der Ausführung dieses Auftrags schuf Holbein das herrliche Marienbild, das jetzt im Schlosse zu Darmstadt aufbewahrt wird.

Von den Vorarbeiten Holbeins zu diesem Gemälde haben sich die Bildnisaufnahmen von Jakob Meyer, von Frau Dorothea und von deren Tochter Anna erhalten. Diese drei Zeichnungen, in der bekannten Art des Künstlers mit schwarzer Kreide unter Zuhilfenahme von ein paar Buntstiften ausgeführt, befinden sich in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Der Kopf des Mannes (Abb. S. 68) ist auf gelblich getöntem Hintergrund mit Schwarz und Rot in ganz leichter Behandlung zu sprechender Wirkung gebracht; auch der Ausdruck, den er im Gemälde bekommen sollte, ist schon angedeutet. Der Kopf der Frau (Abb. S. 68) ist durch das „Gebände" stärker verhüllt, als es dem Maler später bei der Ausführung gut schien; die Farbenangaben beschränken sich auf das Rot im Gesicht und etwas Braun zur Bezeichnung des durch die Haube durchschimmernden Haares und des Pelzfutters am Mantelkragen. Anna Meyer (Abb. S. 70), deren Alter von etwa dreizehn Jahren für die Feststellung der Entstehungszeit des Bildes mitbestimmend ist, ist gleich in halber Figur gezeichnet, die Arme annähernd in der Haltung, die sie im Gemälde bekommen sollten. Das junge Mädchen sieht in der Zeichnung entschieden vorteilhafter aus als im Gemälde; das liegt hauptsächlich daran, daß das offene Haar es viel besser kleidet, als der festliche, wohl bei einer besonderen Veranlassung, etwa der ersten Kommunion, gebräuchliche Kopfputz, der den größten Teil des in Zöpfen hochgesteckten Haares verdeckt.

Das Gemälde selbst (Abb. S. 69), in dreiviertel Lebensgröße ausgeführt, ist eines der seltenen Kunstwerke, die gleich beim ersten Anblick den Beschauer mit der ganzen Macht einer vollkommenen Kunst überwältigen und die man, wenn man sie einmal gesehen hat, nie wieder vergißt.

Die Himmelskönigin erscheint hier nicht thronend, sondern sie steht aufrecht mitten unter der Familie des Stifters, über die ihr Mantel sich ausbreitet; das göttliche Kind schmiegt sein Köpfchen an die Brust der Mutter und streckt das Händchen segnend über die Beter aus. Auf der einen Seite kniet Jakob Meyer in inbrünstigem Gebet, neben ihm sein etwa zwölfjähriger Sohn, dessen Andacht einigermaßen gestört wird durch das jüngste Familienmitglied, ein entzückendes nacktes Knäblein, das sich um himmlische Dinge noch gar nicht kümmert und vom Bruder mit beiden Händen festgehalten werden muß. Gegenüber knien die erste und die zweite Frau des Bürgermeisters in stiller, ernster Andacht, sowie die einzige Tochter, deren Aufmerksamkeit zwischen dem Rosenkranz in ihren Händen und dem niedlichen kleinen Brüderchen geteilt erscheint. Etwas Wunderbares von Ausdruck ist der Kopf Meyers: tiefste, aufrichtige Frömmigkeit eines Mannes, der in vertrauensvollem Gebet Beruhigung sucht gegenüber den Bitterkeiten, die ihm die Außenwelt und das eigene trotzige Gemüt bereiten. Und wie wird dieser Ausdruck durch den Gegensatz der unschuldigen Knabengesichter gehoben! Sehr eigentümlich wirken die beiden Frauen nebeneinander: die eine, die so recht mitten im Leben steht, deren gesundem, beweglichem Gesicht man die unermüdliche Tätigkeit der waltenden Hausfrau ansieht, und die längst verstorbene, die nicht mehr zu dieser Welt gehört, und von deren Gesicht nur ein kleines Stück aus dem verhüllenden Gebände wie aus Leichentüchern hervorschaut. Eigentümlich wirkungsvoll ist es auch, daß man von den gefalteten Händen der Frauen,



Angebliches Selbstbildnis Holbeins
Buntstiftzeichnung (um 1523/24). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 26)



Die Liebesgöttin
Ölgemälde (1526). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 34)

die Tochter miteinbegriffen, nur Fingerspitzen sieht. Über den Menschengesichtern in ihrer bewegten Mannigfaltigkeit steht das Antlitz der Gnadenmutter in himmlischer Ruhe, ein Antlitz, das in seiner Schlichtheit von Form und Ausdruck eine so ernst und innig empfundene Künstlerschöpfung ist, daß es selbst mit den frommen Meisterwerken des 15. Jahrhunderts den Vergleich aushält. Das Jesuskind blickt den Beschauer mit nur halbzugewendetem Gesicht an. Auf Rechnung des Künstlers ist es zu setzen, daß das Jesuskind mit der linken Hand segnet; hätte der Maler das Kind die rechte Hand aufheben lassen, so hätte er auf das die Stimmung so wesentlich steigernde Motiv verzichten müssen, daß das Kind sich wie müde zurücklehnt.

Im Jahre 1887 ist das Gemälde, das an vielen Stellen von willkürlichen Übermalungen bedeckt war, durch kundige Hand von diesen befreit worden, und es ist unter der Schicht der Überarbeitungen in einem überraschenden Zustand von Unversehrtheit zutage gekommen, so daß wir in diesem Meisterwerk Holbeins die Pracht seiner Farbe ganz und voll bewundern können, die sich hier in einer Frische zeigt, als ob das Bild eben erst die Staffelei verlassen hätte. Der leuchtende Kernpunkt des Farbenzaubers ist das Gesicht Marias, ganz hell, mit rosigen Wangen. Das blonde Haar, das unter der goldenen, mit Perlen und einem violettroten Edelstein geschmückten Krone dieses Gesicht umschließt, ist weich und wunderbar fein; wie es lockig flimmert und mit seinen losen Enden auf dem Mantel haftenbleibt, das ist etwas Einziges. Der Marienkopf mit seiner goldigen Einfassung und mit dem krausblonden Kopf des Jesuskindes, dessen Körper die Helligkeitsfarbe des Gesichts fortführt bis zu den Händen Marias, so daß all diese zarten Fleischtöne eine geschlossene Lichteinheit bilden, hat als Hintergrund den schimmernden Ton einer muschelförmigen Nischenwölbung aus blankgeschliffenem, braunrotem Marmor. Der übrige Teil der Nische besteht aus einem grauen Stein, dessen kalte Farbe mit anspruchslosen Tönen in das Blau der daneben sichtbar werdenden, von grünen Feigenbaumzweigen durchschnittenen Luft hinüberleitet. Marias Kleid ist dunkel grünblau, mit goldfarbigen Unterärmeln, in denen, wie auch in allen Schmucksachen, wirkliches Gold beim Malen angewendet ist; die große, dunkle Masse des Gewandes, dessen Schatten mit der unbeleuchteten Innenseite des grünlichgrauen Mantels ganz zusammengehen, wird durch einen hochroten Gürtel unterbrochen; an den Handgelenken kommt ein schmaler Weißzeugstreifen zum Vorschein, und am Brustsaum liegt ein dünner, schleierartiger Stoff zwischen Kleid und Hals. Die Gruppe zur Rechten Marias geht aus tiefem Schwarz, das in Meyers Haar und seinem aus Moireestoff gefertigten, mit hellbraunem Pelz gefütterten Überrock steht, in das Licht des dem Christuskörper an Helligkeit gleichkommenden Fleisches des Kleinen über durch farbige Mitteltöne hindurch, die die Kleidung des größeren Knaben geben; dieser braunlockige Knabe trägt einen hellbraunen Rock mit braunrotem Samtbesatz, mit goldenen Hafteln und Nesteln an dünnen, blauen Schnürchen, und zinnoberrote Beinkleider; an seinem Gürtel hängt eine gelblichgrüne Börse mit mattblauen Seidenquästchen. Eine entsprechende Abstufung geht durch die drei Gesichter: die kräftige Gesichtsfarbe Meyers, mit blauen Spuren des rasierten Bartes, die frische Farbe des Knaben und das zarte Kindergesicht. In der Gruppe der Frauen stehen zwischen Schwarz und Weiß außer dem Gesicht der lebenden Frau, das, ganz von Weiß umgeben, doppelt farbig wirkt, nur wenige kleine Farbenflecken: das Kopfband von Anna Meyer besteht aus Goldstoff mit reicher Perlenstickerei, karminrote Seidenquästchen hängen über dem braunen Zopf, oben auf dem Band liegt ein Kränzchen von weißen

und roten Blumen mit wenigen grünen Blättchen; der Rosenkranz in Annas Händen ist rot. Der Fußteppich, der nach vorn über eine niedrige Stufe fällt, hat auf dunkelgelbem Grund rot und grüne Musterungen mit etwas Weiß und Schwarz; sein Gesamtton ist sehr warm.

In der Farbe und ihrem Eindruck auf das Gemüt des Beschauers liegt der größte Unterschied zwischen dem Originalgemälde der „Madonna des Bürgermeisters Meyer" und der in der Dresdener Gemäldegalerie befindlichen Kopie, die, nach einer wohlbegründeten Annahme, in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts angefertigt wurde und die so geschickt gemalt ist, daß sie mehr als ein Jahrhundert lang für das Original gelten konnte. Aber nicht in der Farbe allein. Auch eine photographische Wiedergabe zeigt, wieviel die Komposition an Innigkeit verloren hat dadurch, daß der Kopist die holbeinsche Gedrungenheit in der Figur Marias durch schlankere Verhältnisse verbessern zu müssen glaubte, und daß er, ebenfalls aus einem falschen Schönheitsgefühl, die Nische höher gemacht hat; und auch, wie in den Köpfen die Charaktere unter der Hand des Kopisten abgeschwächt worden sind.

Aus dem Jahre 1526 stammen zwei Bildnisse einer Frau (Basel), von denen eines diese Jahreszahl trägt. Die in kleinem Maßstabe — etwa ein drittel Lebensgröße — mit köstlicher Feinheit ausgeführten Gemälde zeigen in fast übereinstimmender Farbenwirkung die blonde junge Frau, deren helle Haut einen etwas matten Ton hat, in halber Figur, in einem Kleide von dunkelrotem Samt mit Weiß ausgepufften und mit goldenen Nestelschnürchen besetzten Schlitzen, mit weiten Überärmeln von dunkelgoldfarbiger Seide; sie sitzt hinter einer Brüstung von grauem Stein, in ihrem Rücken hängt ein dunkelgrüner Vorhang in breiten Falten herab. In dem einen Bilde sieht man auf der Platte der Steinbrüstung ein Häuflein Goldstücke liegen; die Dame streckt ihre Rechte dem Beschauer geöffnet entgegen, wie um mehr einzunehmen, während ihre Linke in den Falten eines über dem Schoß liegenden blauen Mantels ruht; sie blickt mit gesenkten Augen vor sich hin, und in dem Ausdruck des feinen Gesichts liegt eine stille, tiefe Traurigkeit. Auf der Kante der Steinplatte stehen wie eingemeißelt die Worte: „Lais Corinthiaca. 1526" (Abb. S. 71). In dem anderen Bilde blickt die Schöne den Beschauer lächelnd an, ihre Hand bewegt sich zu einladendem Gruß; von ihren Knien aus lehnt sich ein Amor über die Steinbrüstung (Farbtafel gegenüber S. 33). Der Sinn der beiden Gemälde wird durch ihre Nebeneinanderstellung klar: das begehrte Gold vermag das junge Weib nicht glücklich zu machen, aber die Liebe. Über die Beziehungen Holbeins zu der so von ihm abgemalten Persönlichkeit läßt die Unterschrift „Lais Corinthiaca" kaum einen Zweifel. Die wegen ihrer verführerischen Schönheit berühmte Hetäre Lais von Korinth war eine Geliebte des Apelles; und Apelles genannt zu werden, daran war Holbein ebenso wie andere von gelehrten Bewunderern umgebene Maler jener Zeit gewöhnt. Den Namen der Dame verrät das alte Verzeichnis der Amerbachschen Sammlung, sie gehörte dem Hause Offenburg an. Man weiß, daß sie mit den Behörden der Stadt wegen ihres Lebenswandels in Konflikt geraten ist. Daß Holbein sie gekannt hat, schließen manche auch aus den Vorarbeiten zur Solothurner Maria (Abb. S. 40), die nach einer wohl mit Recht bestrittenen Meinung die Offenburgerin darstellen sollen. Auch die Darmstädter Mona bezeugt es.

Schon im Jahre 1524 hatte Erasmus von Rotterdam daran gedacht, seinem jungen Freund, dessen Einnahmen in Basel in keinem Verhältnis standen zu seiner hohen Begabung, ein fruchtbareres Erwerbsgebiet zu verschaffen, indem er ihn

seinen Freunden in England empfahl. Und Thomas Morus, der große Staatsmann und Gelehrte, der wenige Jahre später Lordkanzler von England wurde, versprach in seinem Antwortschreiben an Erasmus, er wolle sein möglichstes für dessen Maler tun, den er aus den übersandten Werken als „einen wunderbaren Künstler" erkannt hatte.

Unter den für die Kunst sich immer trüber gestaltenden Verhältnissen Basels entschloß sich Holbein, dem Rate seines Gönners zu folgen, und verließ Basel gegen den Herbst 1526, um über Antwerpen nach England zu reisen.

Als Freund des Erasmus wurde Holbein im Hause des Thomas Morus in Chelsea als ein lieber Gast aufgenommen. Als Künstler war er hier, auch ehe Erasmus sein von ihm gemaltes Bildnis an Morus sandte, kein ganz Unbekannter; denn in der Ausgabe von Morus' in der ganzen Welt gelesenem Buche „Utopia", die Froben im Jahre 1518 veranstaltete, war der Widmungstitel mit der von Holbein im Jahre 1515 entworfenen und mit seinem Namen bezeichneten Einfassung geschmückt.

Zunächst malte Holbein die ganze Familie des Morus in einem sehr umfangreichen Bilde, das wohl schon Weihnachten 1526 in der Anlage fertig war. Es ist eines der eigentümlichsten und großartigsten Werke der Bildniskunst gewesen; leider ist es verschollen. Eine Umrißzeichnung, erst nach der Fertigstellung der wichtigsten Teile der Komposition gemacht und von Morus als Geschenk an Erasmus übersandt, überliefert zusammen mit mehreren Kopien des Gemäldes eine ziemlich klare Vorstellung von dem bedeutenden Werke (Abb. S. 72). Die meisten Einzelstudien zu den Figuren sind in Windsor erhalten (Abb. S. 74, 75). In einem Einzelbildnis hat Holbein 1527 seinen neuen Gönner außerdem verewigt (London, Privatbesitz), und auch ein solches der Ehefrau des Dargestellten, die als zweite Gattin und Betreuerin der kinderreichen Familie aus erster Ehe im Gemälde ganz beiseitegerückt erscheint, ist in jüngster Zeit im englischen Privatbesitz wieder aufgetaucht.

Zu den ersten Personen, die Holbein in England porträtierte, gehörten wohl auch die hohen geistlichen Freunde und Gönner des Erasmus: der Erzbischof Warham von Canterbury und der Bischof Fisher von Rochester. Auch von diesen Bildnissen werden die Vorzeichnungen im Windsorschlosse bewahrt (Abb. S. 73 und S. 76). Das Bild Warhams ist in zwei eigenhändigen Ausführungen vorhanden, von denen sich die eine noch in der Residenz der Erzbischöfe von Canterbury in London, dem Lambethpalast, die andere im Louvre befindet (Abb. S. 77).

Die Vortrefflichkeit der Werke empfahl den Bildnismaler von einem zum andern Besteller. Sir Henry Guildford, Heinrichs VIII. Stallmeister, der im Feldzuge gegen Frankreich das Banner seines Königs in der Schlacht getragen hatte, war mit Thomas Morus befreundet und auch mit Erasmus bekannt. Er ließ sich und seine Frau im Jahre 1527 von Holbein malen. Das Bildnis Guildfords ist in der Gemäldegalerie des Schlosses Windsor, das früheste von den dort vereinigten Meisterwerken der Porträtkunst Holbeins (Abb. S. 78). Das Bildnis der Lady Guildford ist erst vor einigen Jahren wieder aufgetaucht (engl. Kunsthandel). Ein Schwager Guildfords, Sir Nicholas Carew, der ebenfalls Stallmeister des Königs war, gab dem Künstler Gelegenheit, ein Porträt von neuartiger Wirkung zu schaffen, indem er sich im blanken Eisenharnisch malen ließ (Dalkeith Castle).

Einen deutschen Landsmann lernte Holbein in dem Hofastronomen des Königs Nikolaus Kratzer aus München kennen, der ihm 1528 zum Porträt saß. Das prächtige Gemälde, im Louvre-Museum, zeigt den Himmelskundigen, der,

wie alle die vorgenannten Herren, in lebensgroßer Halbfigur dargestellt ist, als einen Mann der Forschung. Man sieht in seinen Händen, auf dem Tisch, an dem er sitzt, und an der Wand des Arbeitszimmers mannigfaltige Instrumente für Beobachtungen und Messungen. Es ist dem Künstler ein sichtliches Vergnügen gewesen, in der Wiedergabe des wissenschaftlichen Gerätes seine Geschicklichkeit und seine Genauigkeit zur Schau zu stellen. Auf dem Tisch ist neben den anderen Sachen ein Blatt Papier zu sehen, auf dem, wie von der Hand des Gelehrten geschrieben, dessen Name, Heimat und Alter angegeben sind. In der malerischen Wirkung bekommt das Bild sein ganz Besonderes dadurch, daß der in Schwarz und Braun gekleidete Mann von einer hellgetünchten Wand sich im ganzen Umriß dunkel abhebt (Abb. S. 81). Leider steckt das Original heute unter einem dicken gelben Firnis, der wenig von den Feinheiten der malerischen Durchführung erkennen läßt.

Deutschland besitzt ein Werk von 1528 in einem feinen Doppelbildnis von weniger als halber Lebensgröße, in der Dresdener Galerie. Da sitzt Thomas Godsalve mit seinem Sohn John hinter einem Tische, auf dem kein anderes Gerät zu sehen ist als ein Tintenfaß; der Vater schreibt Namen und Altersangabe auf ein Blatt Papier. Die Jahreszahl ist in einer Weise angebracht, für die Holbein in dieser Zeit eine Vorliebe hatte; sie steht auf einem an die Wand des Hintergrundes gehefteten Zettel (Abb. S. 80).

Holbein behielt in seiner Bildnismalerei jetzt und auch später das Verfahren bei, das er von frühester Zeit her angewendet hatte. Er legte den Grund zu dem Gemälde in einer auf Papier ausgeführten Zeichnung, in der er mit Buntstiften einige Farbenangaben machte, für ihn ausreichend, um danach das Bild so weit zu bringen, daß das Modell nur zur letzten Vollendung zu sitzen brauchte. Unter den aus der Sammlung Amerbachs herrührenden Blättern im Basler Museum befinden sich auch einige Bildniszeichnungen, die der Maler aus England mit nach Hause gebracht hat. Da sind zwei Studien zu Bildern bekannter Personen, die Holbein während seines ersten englischen Aufenthaltes gemalt hat. Der Kopf eines Mannes mit Vollbart, von echt englischem Gesichtsschnitt, zeigt den königlichen Stallmeister Sir Nicholas Carew, übereinstimmend mit dem Gemälde. Das federgeschmückte Barett ist in malerischer Wirkung mit angegeben, Hals- und Schulterstücke des Harnisches sind angedeutet. Die andere, vorzüglich schöne Zeichnung zeigt eine Dame mit der eigentümlichen Haube der damaligen englischen Mode. Das ist Lady Guildford, in der nämlichen Kleidung wie auf dem erwähnten Gemälde von 1527, aber in etwas anderer Haltung (Abb. S. 79). Ferner sind da die in schneller Umrißzeichnung mit leichter Tönung des Fleisches angegebenen Porträte eines unbekannten vornehmen Ehepaares.

Neben diesen englischen Bildniszeichnungen sei diejenige eines unbekannten jungen Mannes erwähnt, der dem Schnitt seines Gesichtes nach kein Engländer, sondern ein Deutscher ist, wohl die schönste von allen in Basel befindlichen Porträtstudien Holbeins. In diesem Prachtstück meisterhafter Zeichnung ist unter dem schwarz schraffierten und gewischten breitrandigen Hut das Gesicht mit Schwarz und Rot, auf die denkbar einfachste Weise, zu völlig malerischer, fleischiger Wirkung durchgebildet; auf das Haar ist ein kräftiger brauner Ton gezeichnet, der auch die Modellierung der Haarwellen angibt, und mit demselben braunen Stift ist der Pelzbesatz des Rockkragens flüchtig, aber treffend angedeutet (Farbentafel gegenüber S. 41). In dem Dargestellten wird neuerdings wohl mit Recht ein Bildnis des berühmten Arztes Theophrastus Paracelsus gesehen, der, von vornehmer Abkunft, den Baselern

auch durch sein gewähltes, prächtiges Äußere Eindruck machte. Er kam nach Basel, als Holbein von seiner Reise nach England zurückgekehrt war.

Im Sommer 1528 war Holbein wieder zu Hause. Von wie günstigen Erfolgen die englische Reise begleitet war, geht daraus hervor, daß er gleich nach der Heimkehr ein Haus kaufte. Später kaufte er noch ein anstoßendes kleineres Haus dazu.

Eine seiner ersten Arbeiten nach der Rückkehr in die Heimat mag das Bildnis der Seinigen gewesen sein, das in der Basler Kunstsammlung eines der fesselndsten Stücke für den heutigen Beschauer ist. Darauf sehen wir Frau Elsbeth mit zwei Kindern, einem blonden Jungen und einem rothaarigen kleinen Mädchen (Farbentafel gegenüber S. 40). Die Kinder sind jedenfalls die beiden ältesten, Philipp und Katharina. Von Philipp erfährt man, daß er ein „guter, frommer Junge" war; er wurde Goldschmied, kam nach seiner Lehrzeit in Paris weit in der Welt herum und ließ sich schließlich in Augsburg nieder; von ihm stammt das durch Kaiser Matthias in den Adelstand erhobene Geschlecht der Holbein von Holbeinsberg. Auf Philipp und Katharina folgten noch zwei Kinder: Jakob, der als Goldschmied in London starb, und Küngolt, die sich, ebenso wie ihre ältere Schwester, in Basel verheiratete.

Das Gemälde, in Lebensgröße mit Ölfarben auf Papier gemalt, das dann an den Umrissen ausgeschnitten und auf eine Holztafel geklebt worden ist, ist ein Meisterstück kostbarer Malerei und ein Wunderwerk künstlerischer Naturnachbildung. In diesem „Realismus" ist die Einfachheit der Natur selbst erreicht. Es sieht aus, als ob der Maler die drei Figuren so aufgefaßt hätte, wie der Zufall sie ihm hinsetzte; und doch, wie wohlerwogen und abgemessen ist das Kunstwerk! Eine verblühende Frau mit trübem Ausdruck, zwei ganz hübsche und gesunde, aber keineswegs ungewöhnlich reizvolle Kinder, alle drei in äußerst anspruchslosem Anzug — das nach der damaligen Basler Mode tiefausgeschnittene, schmucklose Kleid der Frau ist schwarzgrün, ein Streifen dünnen braunen Pelzes an einem dem Kleid gleichfarbigen Obergewand und ein sehr feiner Schleier über dem dunkelblonden, am Hinterkopf in einem rötlich-braunen Mützchen versteckten Haar sind die einzigen Putzstücke, der Knabe hat einen schwärzlich grünblauen Kittel und das Mädchen ein farbloses hellwollenes Röckchen an —; daraus hat Holbein ein in den Helligkeits- und Dunkelheitsverhältnissen, im Fluß der Linien und im Zusammenklang der Farben vollendet schönes Bild geschaffen.

Man sollte denken, der Maler, der seinen Mitbürgern ein solches Bildnis zeigen konnte, hätte mit Porträtbestellungen überhäuft werden müssen. Aber die Basler waren ganz und gar durch den Glaubensstreit in Anspruch genommen, und in dem blinden Eifern der Parteien verhallte die Mahnung des Rates, man solle „einander nicht papistisch, lutherisch, ketzerisch, neu- oder altgläubig nennen, sondern einen jeden ungetrotzt und ungeschmäht bei seinem Glauben lassen". Welcher Bürger hätte da der schönen, friedlichen Kunst noch seine Aufmerksamkeit zuwenden können?

Die Jahreszahl 1529 auf einer Zeichnung des Basler Museums weist uns auf ein untergeordnetes, aber äußerst verdienstvolles Arbeitsfeld Holbeins hin: seine Tätigkeit als Erfinder mustergültiger Vorbilder für das Kunsthandwerk. Hatte er in seiner Jugend vorzugsweise das Glasergewerbe mit Mustern bedacht, so schuf er später mit Vorliebe Entwürfe für Goldschmiedearbeiten. Jene Jahreszahl steht auf einem in getuschter Federzeichnung ausgeführten Entwurf einer mit prachtvollen Renaissanceornamenten bedeckten Dolchscheide (Abb. S. 82). Die Basler Kunstsammlung besitzt außer dieser noch vier Vorzeichnungen Holbeins zu schmuckreichen Dolchscheiden, wie Stutzer und vornehme Herren sie gern trugen, eine

schöner als die andere. Die eine, sehr reich und fein, zeigt, nur in Umrißlinien mit der Feder skizziert, drei mythologische Darstellungen in Gehäusen übereinander: das Parisurteil, Pyramus und Thisbe und Venus und Amor, darunter einen Kopf zwischen Ornamenten (Abb. S. 82). Auch die drei anderen sind mit Figurendarstellungen geschmückt, und zwar, entsprechend der vielfach beliebten Sitte, den Dolch in waagerechtem Hang am Gürtel zu tragen, in der Weise, daß die Kompositionen sich in der Längsrichtung der Fläche, von der Zwinge der Scheide nach dem Griff des Dolches hin, bewegen. Da ist in einer ebenfalls nur in Umrissen skizzierten Zeichnung ein römischer Triumphzug dargestellt; in der anderen, die in zartester, unglaublich feiner Durchmodellierung ausgetuscht ist, der Durchgang der Israeliten durch das Rote Meer; die dritte zeigt einen Totentanz: König und Königin, Kriegsmann und Mönch, Frau und Kind müssen den in höhnischer Lustigkeit springenden Gerippen folgen (Abb. S. 82). Neben den Dolchscheiden seien die Zierstreifen erwähnt, die, bald aufrecht stehend, bald waagerecht liegend gedacht, auch für mancherlei andere Zweige des Kunsthandwerks verwendbar, doch vorzugsweise auf Ausführung in Goldschmiedearbeit berechnet sind. Davon finden sich im Basler Museum ein lustiger Fries mit nackten Kindern, ein anderer, mehr ausgeführter, mit jagenden und spielenden Kindern zwischen prächtig geschwungenen Ornamenten (Abb. S. 83) und eine aufrechte Leiste, in der Bären gar possierlich im Gerank einer Rebe emporklettern, von einem Spielmann mit Trommel und Pfeife begleitet (Abb. S. 82). Meisterlich sind die Figuren in kleine Runde komponiert, von denen ein Skizzenblatt drei Entwürfe für die Hagar am Brunnen und einen mit Abraham und Melchisedek enthält (Abb. S. 82). Wundersam ist ein kleines Rund mit dem Haupt des Tantalus, das vor wenigen Jahren in London versteigert wurde. Hier ist auf engstem Raume die dekorative Füllung der Fläche mit dem im Sturm über dem Haupt des Tantalus niedergebeugten Apfelbaume, mit der Tiefenerstreckung der Wasserfläche in Einklang gebracht worden, wie es kein moderner Künstler besser vermocht hätte. Andere Entwürfe gelten Pokalen und Spiegelrahmen (Abb. S. 83). In ihnen wie in den reinen Umrißzeichnungen von Menschen und Tieren kommt Holbeins Genialität des Zeichnens, ungemindert durch zeitliche Bindungen an Aufträge, zur Verwirklichung.

Holbeins Geschmack im Entwerfen von Ziergebilden, der sich schon früh so reich und fruchtbar gezeigt hatte, war nicht stehengeblieben in der Entwicklung. Das schönste Beispiel von seiner Geschmacksverfeinerung und zugleich einen Beweis von seinem Mitgehen mit der vorschreitenden Umwandlung des Renaissancestils gibt ein prächtiger Holzschnitt, der in dieser Zeit entstanden sein muß (Abb. S. 84). „Erasmus Rotterdamus in einem Gehäus" wird das Blatt in dem Amerbachschen Verzeichnis, das sich auch auf Holzschnitte erstreckt, genannt. Dieses Gehäuse, schmuckvoll und reich und zugleich rein und vornehm in den Formen, ist vielleicht das Schönste, was die Zeit auf dem Gebiete der Buchverzierung überhaupt geschaffen hat. Aber ein ebenso großes Meisterwerk wie die Umrahmung ist das von ihr eingeschlossene Bildnis des Erasmus. Wir sehen den feingeistigen und gelehrten Mann hier in ganzer Figur: eine schwächliche Gestalt, eingehüllt in lange, pelzgefütterte Röcke, und dabei groß und bedeutend nicht nur im Kopf, der den Blick dem Beschauer zuwendet, sondern auch in der ganzen Haltung. Er lehnt die Rechte auf den Kopf einer beseelt gedachten Herme, des „Terminus", und macht mit der Linken eine auf diese Gestalt hinweisende Bewegung. Den Terminus, den Schutzgeist der festgelegten Wege und Grenzen, hatte Erasmus zum Sinnbild seiner schriftstellerischen Tätigkeit gewählt. Die volle Bedeutung dieses Sinnbildes

wird uns durch eine im Basler Museum befindliche Tuschzeichnung mitgeteilt, die Holbein einmal für Erasmus angefertigt hat, anscheinend zum Zwecke der Ausführung in Glasmalerei. Da steht, von einem säulengetragenen Bogen eingerahmt, der Terminus in einer weiten Landschaft, der ein paar grüne Farbenflecken ein wirkungsvoll lebhaftes Aussehen geben; der von einem Strahlenkranz umgebene Kopf der Bildsäule macht eine leichte Wendung und spricht scheinbar leichthin und doch mit unantastbarer Bestimmtheit die Worte, die dabeigeschrieben sind: „Concedo nulli" (Ich mache niemandem Zugeständnisse). Holbein verstand seinen gelehrten Freund. Das ganze Blatt wirkt eigentümlich groß, und der sprechende Gesichtsausdruck des Terminus ist ein Meisterwerk allerersten Ranges.

Die Holzzeichnung „Erasmus im Gehäuse" war als Titelblatt zu den Werken des Erasmus bestimmt. Die seltenen ersten Abdrücke sind unten mit einer zweizeiligen lateinischen Inschrift versehen, die die Ähnlichkeit des Bildnisses preist. In der späteren Ausgabe, die als Titel zu der von Johannes Frobens Sohn, Hieronymus Froben, veranstalteten Gesamtausgabe von Erasmus' Schriften im Jahre 1540 erschien, sind an die Stelle des einen Distichons deren zwei getreten, in denen des Zeichners mit ebenso rühmenden Worten gedacht wird wie des Schriftstellers, der vier Jahre vor dieser Veröffentlichung seiner gesamten Werke gestorben war.

Dieses Blatt war eines der letzten, die Holbein für den Basler Buchdruck zeichnete. In den seiner Abreise nach England vorausgehenden Jahren hatte er noch einige sinnvolle Titel zu theologischen Schriften gezeichnet. Jetzt ging, wie es scheint, die Bilderfeindlichkeit so weit, daß auch eine solche Schmückung geistlicher Bücher Bedenken erregte. Nur ein Blatt gehört noch dieser späteren Zeit an, eine Darstellung des heiligen Paulus in einem Gehäuse von ähnlichem Stil wie jenes des Erasmustitels.

Auf ein andersartiges Illustrationsgebiet wurde Holbein durch die Bekanntschaft mit dem gelehrten ehemaligen Franziskaner Sebastian Münster geführt. Münster kam im Jahre 1529 nach Basel; er suchte einen Verleger für seine hebräische Bibelausgabe. In der nächstfolgenden Zeit hat Holbein für ihn zur Erläuterung und zum Schmucke astronomischer Werke eine Menge Zeichnungen angefertigt. Zu wissenschaftlichen Darstellungen, die er mit der ihm eigenen Genauigkeit ausgeführt hat, kommen Ziergebilde und Figuren als Beiwerk. Das Hauptstück ist eine große astronomische Tafel, die erst vor wenigen Jahrzehnten in der Universitätsbibliothek zu Basel entdeckt worden ist. Da hat der Künstler die wissenschaftliche Aufgabe in einer mit wunderbarem Geschmack durchgearbeiteten malerischen Komposition gelöst (Abb. S. 85). Innerhalb der malerischen Gesamterscheinung des Prachtblattes fesseln die künstlerischen Einzelheiten: die reizvolle Gestaltung der Tierkreisfiguren, das vollsaftige Zierwerk mit den köstlichen Putten, die vier mit staunenswürdigem Geschick in enge Zwickel hineinkomponierten Sittenbildchen, die, im Anschluß an die Anschauungen der Zeit, Einflüsse der Gestirne auf den Menschen veranschaulichen. Ein Prachtstück ist der Drache am unteren Rande des sehr großen Blattes. Das Titelschildchen des Blattes — oben in der Mitte — besagt, daß dieses neue Darstellungsmittel der verschiedenen Bewegungen der beiden Himmelslichter usw. usw. im Jahre 1534 erschienen ist. Wann es gezeichnet wurde, wird daraus erkannt, daß die Jahrestabellen über die Stellung von Sonne und Mond — rechts und links oben — mit 1530 beginnen.

Zum Malen kirchlicher Bilder gab es in Basel jetzt gar keine Möglichkeit mehr. Schon zu Ostern 1528 waren aus mehreren Kirchen alle Bilder entfernt worden;

im folgenden Jahre brach der wüsteste Bildersturm los. Der Rat war nicht imstande, den Eiferern Widerstand zu leisten. Das Aufstellen religiöser Gemälde in den Kirchen wurde untersagt.

Dem feinen Empfinden des Erasmus, der von den damaligen Vorgängen lebhafte Schilderungen hinterlassen hat, waren solche Roheiten ein Greuel. Er entschloß sich mit schwerem Herzen, die Stadt, die ihm als „der behaglichste Musensitz" lieb geworden war und wo er seit 1521 sich dauernd angesiedelt hatte, zu verlassen. Er begab sich, von Bonifacius Amerbach begleitet, nach Freiburg im Breisgau. Dort muß ihn auch der befreundete Künstler aufgesucht haben. Denn ein von Holbein gemaltes kleines Bildnis des Erasmus in Halbfigur, in der Gemäldegalerie zu Parma, trägt die Jahreszahl 1530. Der feine Kopf des Gelehrten, dessen Züge seit der Zeit, wo Holbein ihn zum erstenmal porträtierte, schärfer geworden sind, ist in Dreiviertelansicht gegeben; um Schultern und Arme legt sich der pelzgefütterte Mantel; die Hände beschäftigen sich mit einem aufgeschlagen auf dem Tische liegenden Buch, in dem man trotz der Kleinheit — etwa ein Drittel der Naturgröße — den Druck lesen kann. Zwei andere Erasmusbilder sind diesem in Form und Ausdruck des Kopfes so ähnlich, daß sie nur in derselben Zeit entstanden sein können. Davon ist das eine ein drittellebensgroßes Brustbild, auf dem man ein wenig von den Händen sieht, — ganz merkwürdig ausdrucksvoll wirken die paar Finger. Es war lange in englischem Privatbesitz verborgen und ist nach seiner Wiederentdeckung in das Metropolitanmuseum zu New York gekommen. Das andere, in der Basler Kunstsammlung, ist ein kostbares Rundbildchen von nur zehn Zentimeter Durchmesser, knappgefaßtes Brustbild in schwarzer Kleidung mit braunem Pelz auf grünlichblauem Hintergrund, ein Wunder von innerlicher Lebendigkeit (Abb. S. 87). Jedes der drei Bildchen hat schon früh zur Nachbildung gereizt; in verschiedenen Sammlungen sind die mehr oder weniger täuschend gemalten Kopien zu finden.

Wie ein Gegenstück zu dem Rundbild des Erasmus erscheint ein in der nämlichen Form und mit der nämlichen Feinheit ausgeführtes Porträt Melanchthons, im Provinzalmuseum zu Hannover (Abb. S. 87). Das Bildchen befindet sich noch in der ursprünglichen, mit grau in grau gemalten Ornamenten verzierten Schutzkapsel. Wann und wo Melanchthon dem Holbein gesessen hat, darüber ist nichts ermittelt. Es ist wohl denkbar, daß der Künstler das Porträt nach einer fremden Vorlage gemalt hat und daß er aus seiner tiefen Kenntnis des Menschengesichtes heraus die sprechende Lebendigkeit hineingebracht hat.

Im Sommer 1530 besann sich der Rat von Basel endlich darauf, daß er noch über eine Gelegenheit verfügte, einem Maler von der Bedeutung und dem schon weitverbreiteten Ruhm Holbeins Tätigkeit zu verschaffen. Er beauftragte ihn mit der Ausmalung der vor acht Jahren unbemalt stehengelassenen Wand im Rathaussaale. Die Gegenstände wurden diesmal, der veränderten Geistesrichtung entsprechend, nicht aus der klassischen, sondern aus der biblischen Geschichte gewählt. Das eine der beiden großen Gemälde, mit denen Holbein die Wandfläche bedeckte, zeigte den König Rehabeam, wie er die Abgesandten des Volkes, die um Erleichterung des Joches bitten, mit harter Antwort zurückweist, das andere den König Saul, wie er aus dem Feldzuge gegen die Amalekiter heimkehrt und von Samuel hören muß, daß er wegen seines Ungehorsams gegen Gottes Gebot verworfen sei.

Wenn auch die Wandgemälde selbst schon vor Ablauf des 16. Jahrhunderts durch die Feuchtigkeit zerstört wurden, so lassen uns doch die erhaltenen Entwürfe



Holbeins Frau und Kinder
Ölgemälde auf Papier (1528/29). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 19, 37)



Bildnis eines Unbekannten (Paracelsus?)

Zeichnung in schwarzer, roter und brauner Kreide. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 36)

zu beiden Bildern (in der Basler Öffentlichen Kunstsammlung) erkennen, in wie großartiger Weise Holbein diese Aufgabe gelöst hat. Sie zeigen, daß er auch als Monumentalmaler den größten Meistern beizuzählen ist.

Rehabeam ist in einer reichen Halle thronend dargestellt; hinter ihm sitzen zu beiden Seiten seine Räte, die alten, deren Mahnung er unbeachtet gelassen hat, und die jungen, denen er zum Schaden des Reiches folgt. Vor ihm stehen die würdevollen, bejahrten Abgesandten, bestürzt über des Königs Worte und teilweise schon zum Gehen gewendet; denn im höchsten Zorn hat er ihnen eben zugerufen: „Mein kleiner Finger soll dicker sein als meines Vaters Lenden; mein Vater hat euch mit Peitschen gezüchtigt, ich will euch mit Skorpionen züchtigen." Durch ein mit der größten Unbefangenheit ersonnenes, höchst ausdrucksvoll sprechendes Gebärdenspiel hat der Künstler diese Worte des Königs verbildlicht: Rehabeam streckt an der den Abgesandten drohend entgegengeworfenen Faust den kleinen Finger aus, und mit der anderen weist er geringschätzig, ohne den Arm von der Thronlehne zu erheben, auf die Geißel in der Hand eines an den Thronstufen stehenden Pagen. Außerhalb der Halle sieht man im Hintergrunde die Folgen der eigenwilligen Härte des Herrschers: den Abfall eines Teiles des Volkes, verbildlicht durch die Krönung des Gegenkönigs Jerobeam (Abb. S. 86). Unter den erhaltenen Resten befindet sich der Kopf und die erhobene Hand Rehabeams mit dem ausgestreckten kleinen Finger; der Kopf, ein Meisterwerk mächtigen Ausdrucks, ist nicht, wie in der Skizze, von vorn, sondern scharf von der Seite zu sehen. Dieser Stellung des Königs entspricht eine gleichfalls erhaltene, sehr schöne Gruppe von Köpfen bedenklicher Zuhörer. Es ist keine Frage, daß der Künstler durch die Gegenüberstellung des Sprechenden und der Angeredeten im Profil ein Mittel zu lebhafter Steigerung des Eindrucks gewann.

Die vorhandene Skizze zu dem anderen Wandgemälde ist etwas weiter durchgebildet als die des Rehabeambildes. Die vollendete Abgewogenheit der Komposition, die sich durch keine Änderung hätte bessermachen lassen, berechtigt uns zu der Annahme, daß sie im wesentlichen unverändert beibehalten worden sei. Es ist ein wuchtiges Bild (Abb. S. 86). Wir sehen das siegreiche Heer, Reiter und Fußvolk in antiker Rüstung, mit dem gefangenen Amalekiterkönig heimkehren. Noch brennen die Burgen und Städte, die der Krieg verheert hat. Aus der Ferne werden die Herden herbeigetrieben, um derentwillen der Sieger den göttlichen Befehl übertreten hat. König Saul schreitet an der Spitze seiner Streiter; er ist vom Roß gestiegen, um den Propheten Samuel ehrerbietig zu begrüßen. Der aber tritt ihm mit drohend ausgestrecktem Arm entgegen; man glaubt die gewaltige Stimme vernehmen zu müssen, mit der er den Sieger niederschmettert: „Will etwa der Herr Brandopfer und Schlachtopfer und nicht vielmehr, daß man gehorche der Stimme des Herrn? Weil du des Herren Wort verworfen hast, hat dich der Herr verworfen, daß du nicht König seiest." Die Gestalt des einen Mannes ist so mächtig aufgefaßt, daß sie dem ganzen ihr entgegenmarschierenden Zuge das Gegengewicht bietet.

Für den Mangel an sonstigen Aufträgen konnte die eine große Arbeit den Meister freilich nicht entschädigen.

Nur eine Aufgabe von untergeordneter Bedeutung fand die Basler Regierung noch heraus, um den großen Künstler zu beschäftigen. Die Ratsrechnungen enthalten die Aufzeichnung, daß ihm im Herbst 1531 für „beide Uhren am Rheintor zu malen" vierzehn Gulden ausbezahlt wurden. Der Betrag von vierzehn Gulden für eine solche Straßenmalerei erscheint allerdings verhältnismäßig hoch, wenn

man erfährt, daß für die beiden großen Rathausgemälde nur zweiundsiebzig Gulden gezahlt worden waren. Man muß annehmen, daß es sich um Flächen von nicht ganz geringer Ausdehnung handelte. Der Künstler wird die auf den Torbau zu malenden Sonnenuhren mit einem reichen Beiwerk umgeben haben, in ähnlicher Weise wie bei der astronomischen Tafel, die er für Sebastian Münster zeichnete.

Der Gedanke, sein Glück von neuem in England zu versuchen, mußte Holbein um so verlockender nahetreten, als sein Gönner Thomas Morus inzwischen das höchste Amt im Königreich erhalten hatte und als Lordkanzler die Staatsgeschäfte leitete. So wandte er Basel abermals den Rücken und reiste nach London. Als er fort war, schickte der Rat von Basel ihm ein schmeichelhaftes Schreiben nach und bot ihm ein festes Jahrgehalt an, wenn er zurückkehren wollte. Aber dieses Anerbieten kam zu spät; denn Holbein fand in London alsbald reichliche und lohnende Tätigkeit.

Thomas Morus hatte im Mai 1532 — das war wohl vor Holbeins Ankunft — die Bürde seines hohen Amtes wieder niedergelegt. Der glänzende Kreis, in den der Lordkanzler ihn würde eingeführt haben, öffnete sich dem Künstler nicht gleich. Aber ein anderer Kreis nahm ihn auf, der ihm Verkehr in Sprache und Sitten der Heimat und reichliche Verwertung seines Könnens bot. Das waren die deutschen Kaufleute, deren sehr viele in London ansässig waren und die miteinander eine geschlossene Gemeinschaft bildeten. Ihr Vereinigungspunkt war der sogenannte Stahlhof, ein Besitztum der Hansa, in dem sich um das alte Gildehaus Warenlager und Wohnhäuser reihten, dem auch ein eignes Weinhaus und ein wohlgepflegter Garten nicht fehlten.

In den Jahren 1532 und 1533 malte Holbein so viele Bildnisse deutscher Kaufleute vom Stahlhof, daß ihm die Möglichkeit, seinen Lebensunterhalt zu finden, einigermaßen gesichert scheinen mochte. Das schönste von ihnen, ein Juwel der Malerei, befindet sich im Deutschen Museum zu Berlin. Der darin abgebildete jugendliche, blondhaarige Mann heißt Georg Giße oder Gyze, wie das Gemälde selbst uns mitteilt (Farbentafel gegenüber S. 49). Wir sehen ihn in sorgfältig gewähltem Anzuge in seiner Arbeitsstube sitzen. Er ist bekleidet mit einem seidenen Wams von kalter roter Farbe und einem Überrock von schwarzem Tuch, der vorn am Halse über dem Ausschnitt der Unterkleidung das feingefältete Hemd frei läßt; auf dem wohlgepflegten vollen Haar sitzt eine schwarze Tuchmütze. All die kleinen Dinge des täglichen Gebrauchs, so wie er sie zur Hand zu haben gewohnt ist, umgeben ihn, verteilt auf dem mit einem bunten Teppich bedeckten Tisch und auf Bordbrettern an der Wand; hinter schmalen Leisten, die an der grün angestrichenen Holzbekleidung der Wand angebracht sind, stecken Briefe in großer Zahl, auch Briefpapier und Verschlußstreifen für Briefe. Zu den Gebrauchs- und Geschäftsdingen auf dem Tische kommt ein mit Wasser gefülltes zierliches Gefäß von feinstem venezianischen Glase, mit einem Nelkenstrauß. Die Nelke bezeichnet in der Blumensprache der Zeit den glücklich Liebenden, sie ist vorzugsweise die Blume von Bräutigam und Braut. Georg Giße ist eben damit beschäftigt, mit echt niederdeutscher Gemächlichkeit einen Brief aus der Heimat zu öffnen, auf dem wir die Aufschrift lesen können: „dem ersamen jergen gißе to lunden in engelant, mynem broder, to handen". An der Wand steht mit Kreide angeschrieben: „nulla sine merore voluptas" (keine Lust ohne Leid) und darunter die Unterschrift „G. Gyze". Ein weiter oben an die Wand gehefteter Zettel enthält ein paar das Bildnis lobende Verse, die Angabe des Alters von vierunddreißig

Jahren und die Jahreszahl 1532. Wie das und wie alle die anderen kleinsten Einzelheiten gemacht sind, das ist bewunderungswürdig; eine vollendetere Ausführung hat kein Stillebenmaler jemals erreicht. Gewiß war dieses Bild eines der ersten, vielleicht das allererste, das er für ein Mitglied des Stahlhofes malte. Da hat er sich durch eine Art von Meisterstück empfehlen wollen und hat all die Kleinigkeiten in das Bild hineingepackt, an denen er seine Geschicklichkeit glänzend zur Schau stellen konnte. Denn Leute von so nüchternem praktischen Sinne, wie er aus den Zügen dieses ehrsamen Kaufmannes spricht, sind eher befähigt, die mit dem Verstande zu würdigende Geschicklichkeit eines Künstlers zu bewundern und zu schätzen, als aus der nur dem feineren Empfindungsvermögen zugänglichen Mitteilung der künstlerischen Empfindung, der eigentlichen Kunst, den wirklichen Kunstgenuß zu ziehen. Daß Holbein es fertiggebracht hat, durch all die haarscharf ausgeführten Nebendinge die Hauptsache nicht erdrücken zu lassen, daß er es vermocht hat, durch all den Kleinkram hindurch seine künstlerische Empfindung, den großen Farbengedanken und das lebendig erfaßte Wesen der Persönlichkeit, zu uns sprechen zu lassen, das ist das Bewunderungswürdigste an diesem wunderbaren Bilde.

Die Jahreszahl 1532 tragen noch zwei kleinere Bildnisse. In der Schönborn-Galerie zu Wien war bis vor kurzem das mit liebenswürdiger Einfachheit aufgefaßte Porträt eines neunundzwanzigjährigen Mannes (jetzt Stout, Chicago). Der Name des Dargestellten ist nicht im Bilde angebracht. Am Zeigefinger der linken Hand, die die ausgezogenen Handschuhe hält, ist ein Siegelring zu sehen, und bei genauer Betrachtung erkennt man das eingeschnittene Wappen; das Wappen ist als das der Familie Wedigh aus Köln festgestellt worden (Abb. S. 88). Die Gemäldegalerie des Königs von England im Windsorschlosse bewahrt das Bild eines mit seinen Briefschaften beschäftigten bärtigen Mannes, in dem man nach der nicht ganz deutlichen Briefaufschrift den Goldschmied Hans von Antwerpen zu erkennen glaubt. Die Niederländer gehörten mit zu der deutschen Kolonie in London. Da aber unter den Nebendingen, die in dem Gemälde zu sehen sind, nichts ist, was auf die Tätigkeit eines Goldschmieds hinwiese, scheint die herkömmliche Namengebung nicht berechtigt. Die Goldstücke neben dem Briefbogen deuten auf einen Kaufmann (Abb. S. 89).

Vier Bildnisse deutscher Kaufleute, alle in etwas weniger als halber Figur und unter Lebensgröße gemalt, sind mit der Jahreszahl 1533 bezeichnet. Dietrich Born aus Köln, eine sehr ansprechende jugendliche Erscheinung, ist in einem Gemälde des Windsorschlosses zu sehen. Den Hintergrund des Bildes beleben die Zweige eines Feigenbaumes; der Name ist in einer lateinischen Inschrift gegeben, die zugleich die Ähnlichkeit des Bildnisses preist. Gewiß entsprach es dem Wesen des jungen Mannes, daß der Künstler eine leicht bewegliche Stellung, mit feiner Wendung des Kopfes, für ihn wählte. Die drei anderen Kaufmannsbildnisse von 1533 sind in gerader Vorderansicht gegeben. Ein älterer Bruder des im Jahre zuvor porträtierten Wedigh aus Köln hat sein Bild als Gegenstück zu jenem malen lassen, in der nämlichen Größe und in der nämlichen Farbenstimmung. Das Gemälde, das ehemals mit dem des anderen Wedigh zusammen war, befindet sich heute im Deutschen Museum zu Berlin. Dem älteren Wedigh gibt ein breiter Vollbart eine gewisse Würdigkeit des Aussehens; der Eindruck zurückhaltenden Wesens wird gesteigert durch den fest umgelegten Mantel; aber um die Augen, die in der Bildung der Lider ungleich sind, und um die Mundwinkel liegen Züge, die verraten, daß die Lust zum Scherzen bei gegebener Gelegenheit lebendig wird (Abb. S. 90). Dagegen erscheint Dietrich Tybis aus Duisburg in seinem Porträt, in

der Gemäldegalerie zu Wien, als ein ganz ernster Mann von nüchterner Verständigkeit, mit klugen Augen und festgeschlossenen Lippen. Er legt Wert darauf, zu zeigen, daß viele Briefe an seine Adresse kommen (Abb. S. 91). Mit mehreren Briefen in den Händen hat sich auch Cyriakus Fallen malen lassen, — das Braunschweiger Museum besitzt das Bild; er steht breit und wohlgenährt da, und sein Gesichtsausdruck scheint zu sagen, daß er seinem Wahlspruch „In als gedoltig" (in allem geduldig) gute Anwendung zu geben weiß.

Aber nicht Bildnisse allein malte Holbein im Stahlhof. Es wurde ihm auch Gelegenheit zur Ausübung monumentaler Malerei geboten. Er schmückte den Festsaal des alten Gildehauses mit zwei großen allegorischen Bildern, die er indessen nicht auf der Wand, sondern mit Temperafarben auf Leinwand ausführte. Der „Triumph des Reichtums" und der „Triumph der Armut" waren darin dargestellt. Wieder sind es nur Abbildungen und eine kleine Skizze, die uns die Kenntnis dieser Schöpfung vermitteln. Die von Holbein gezeichnete Skizze (im Louvre-Museum, Abb. S. 93) ist der Entwurf zum „Triumph des Reichtums". Unter den kleinen Nachbildungen der Gemälde stehen die von Zuccaro gemalten Kopien an erster Stelle. Der italienische Maler schätzte — wie auch andere Zeitgenossen — Holbeins Wandbilder im Stahlhof ebenso hoch oder höher als die Fresken Raffaels.

Die beiden Bilder zeigen figurenreiche Aufzüge — eine Form der Darstellung, die seit der Veröffentlichung von Mantegnas „Triumphzug des Cäsar" beliebt geworden war. Sie hatten einen lehrhaften Inhalt; um die Bedeutung der einzelnen Figuren verständlich zu machen, waren Inschriften angebracht.

Die Armut thront als eine halbnackte, abgemagerte Frau auf einem Wagen, dessen Zugtiere die Dummheit, die Trägheit und andere Untugenden sind. Ihre Begleiterin ist das Unglück; es schlägt mit der Rute auf die Leute ein, die sich um den Wagen drängen. Aber auf dem Kutschbock sitzt die Hoffnung, und hinter ihr sind gute Eigenschaften aufgestiegen, an ihrer Spitze die Tätigkeit, die den Leuten Werkzeuge reicht. Und die schlechten Tiere des Gespanns werden von schönen Frauen angefaßt und zum Stehen gebracht, die den Fleiß, die Sorgfalt und andere Tugenden verbildlichen. Der Reichtum sitzt als Plutus auf einem prächtig aufgebauten Wagen; vor ihm die Glücksgöttin. Reichgekleidete Leute, mit geschichtlichen Namen, begleiten zu Pferd und zu Fuß den Wagen; Nemesis, die Vergeltung, folgt schwebend von weitem. Auch hier sind es schlimme Eigenschaften, die den Wagen vorwärts bringen; die Pferde heißen Wucher, Ausnützung, Geiz und Betrug. Um sie zu bändigen, greifen Billigkeit, Gerechtigkeit, Freigebigkeit und Vertrauen in die Zügel, und der Kutscher, der die Leinen „Kenntnis" und „Willen" in die Hand nimmt, heißt Vernunft. Die Beischrift zum Ganzen sagt: Das Gold ist Vater der Lust und Sohn des Schmerzes; wer es nicht hat, klagt, und wer es hat, lebt in Furcht (Abb. S. 93). — Der Künstler hat die ausgeklügelten Allegorien in prächtig geordnete, lebensvolle Kompositionen umgesetzt. Die Farbenwirkung muß großartig in ihrer Einfachheit gewesen sein. Nach Zuccaro waren die Gestalten weiß mit wenigen Farbenangaben, der Hintergrund blaue Luft.

Mit derselben Meisterschaft, mit der er monumentale Werke ausführte, entwarf Holbein gelegentlich Dekorationen, die nur zur Verschönerung eines schnell vorüberrauschenden Festes dienten. Als am 31. Mai 1533 Anna Boleyn im Krönungszuge vom Tower nach Westminster fuhr, prangten die Straßen, die der Zug berührte, in reichem Schmuck. Einen vielbewunderten Glanzpunkt von allem bildete dabei die von Holbein entworfene Festdekoration, welche die Kaufleute des Stahlhofes errichtet hatten. Es war eine Schaubühne mit lebenden Bildern — wie

solche auch die Antwerpener beim Einzuge Karls V. veranstalteten — und zeigte auf einem prachtvollen Renaissanceaufbau den Parnaß mit Apollo und den Musen. Die Skizze Holbeins, eine teilweise angetuschte Federzeichnung, hat sich erhalten; sie ist im Berliner Kupferstichkabinett. Da sieht man, daß der Künstler den Mitwirkenden nicht zugemutet hat, in antiken Gewändern an der Öffentlichkeit zu erscheinen, sondern daß er Kostüme vorsah, in denen sie sich unbedenklich sehen lassen konnten und die für die Damen nicht weit von der Modetracht abwichen (Abb. S. 92).

Die Beziehungen Holbeins zum Stahlhofe dauerten mehrere Jahre. Die Jahreszahlen auf Bildnissen deutscher Kaufleute gehen bis 1536. Von da an wurde er durch höhere Kreise in Anspruch genommen. Durch wessen Vermittlung er in Beziehungen zum königlichen Hofe kam, wissen wir nicht. Es gibt aus dieser Zeit keine anderen Lebensnachrichten über ihn, als das, was seine Werke erzählen. Von Thomas Morus oder von diesem nahestehenden Personen kann seine Einführung bei Hofe nicht ausgegangen sein. Denn der ehemalige Lordkanzler stand wegen seiner entschiedenen Nichtbilligung der Schritte, durch die König Heinrich VIII. den Bruch mit der römischen Kirche vollzog, tief in Ungnade; als Märtyrer seiner Glaubensfestigkeit endete er am 6. Juli 1535 sein Leben auf dem Schafott, im Verein mit dem achtzigjährigen Bischof Fisher.

Daß Holbein schon im Jahre 1533 auch außerhalb des Stahlhofes, bei Herren, die einer anderen Nationalität und einer anderen Gesellschaftsschicht angehörten, durch seine Kunst Empfehlung gefunden hatte, erfahren wir durch ein großes Gemälde, das eine der ersten Stellen unter seinen Meisterwerken einnimmt. Der französische Gesandte am englischen Hof, Jean de Dinteville, Herr zu Polisy, gab dem deutschen Meister den Auftrag, ihn zusammen mit seinem Freunde George de Selve, einem Geistlichen — später Bischof von Lavaur —, der gleichzeitig mit ihm in London war, zu malen. Holbein bildete die beiden Herren lebensgroß in ganzer Figur ab, und er hat sich hier, ähnlich wie bei dem Bilde des Jörg Gitze, sichtlich bemüht, eine möglichst glänzende Probe seines Könnens abzulegen (Abb. S. 94 und 95).

Wir sehen die beiden Herren an den Seiten eines mit mancherlei wissenschaftlichen Geräten und mit Musikinstrumenten bedeckten Gestelles stehn, auf das jeder von ihnen sich mit einem Arme stützt. Dadurch wird bildlich ausgesprochen, daß die gemeinschaftliche Liebe zu gelehrtem Studium und zur Kunst es ist, was die beiden in ihrer Erscheinung so verschiedenartigen jungen Männer so eng miteinander verbindet. In wunderbar treffender Kennzeichnung sind der weltliche Edelmann und der vornehme Geistliche einander gegenübergestellt; der Unterschied, der sich augenfällig in der Tracht ausspricht, ist auf das feinste in Haltung und Mienen durchgeführt. Gemeinschaftlich ist beiden die echt südfranzösische Gesichtsbildung. Dinteville trägt die reiche Hofkleidung der Zeit mit auf die Spitze getriebener Ausgestaltung aller modischen Besonderheiten; um seinen Hals hängt eine Goldkette mit dem französischen St. Michaelsorden. Selve hat das vorzugsweise von Geistlichen getragene vierspitzige schwarze Barett als Kopfbedeckung; seine schwarze Kleidung verschwindet unter einem bis zu den Füßen herabreichenden Überrock, der zwar schlicht im Schnitt ist, aber aus prächtigem Stoff besteht: aus schwarz und purpurfarbigem Brokat mit Futter von Zobelpelz. Auf der mit einem türkischen Teppich bedeckten oberen Platte des Gestells erblicken wir einen Himmelsglobus und verschiedene mathematische und astronomische Instrumente. Auf dem untern Fach des Gestells liegen eine Laute, ein Futteral mit mehreren Flöten, ein

aufgeschlagenes Gesangbuch, in dem man Noten und Text der deutschen Kirchenlieder „Komm, heiliger Geist“ und „Mensch, willst du leben seliglich“ deutlich lesen kann, ferner ein Zirkel, ein kleines Buch, das durch ein eingelegtes Winkelmaß halboffen gehalten wird, so daß man erkennen kann, daß es ein in deutscher Sprache geschriebenes Werk über Arithmetik ist, und ein Erdglobus, der so gedreht ist, daß, während Europa dem Auge des Beschauers am nächsten ist, man auch von den jenseits des Ozeans entdeckten Ländern noch etwas sieht und dort die Namen Brasilien und Antillen-Inseln erkennt. Unter dem Gestell liegt das Futteral der Laute. Den Hintergrund für die Mannigfaltigkeit der Formen und Farben bildet ein Wandvorhang von grünem Damast. Der Fußboden besteht aus bunt eingelegtem Marmor in schöner Musterung. Hier ist in sehr auffälliger Weise eine wunderliche, aber selbstredend einem Wunsche des Bestellers entsprechende Geschicklichkeitsprobe des Malers angebracht: ein Totenschädel, der durch das Kunststück der sogenannten Anamorphose derartig verzerrt dargestellt ist, daß man, wenn man gerade vor dem Gemälde steht, nur ein unverständliches Gebilde sieht, während, wenn man das Auge an einen bestimmten Punkt bringt — der Punkt liegt rechts seitwärts vom Bilde —, die perspektivische Zusammenziehung das verzerrt Gemalte ganz richtig, sogar in vollkommen plastischer Wirkung, erscheinen läßt. Im Spielen mit seiner haarscharfen Kleinigkeitsmalerei hat Holbein zwischen den zierlichen Ornamenten der Dolchscheide Dintevilles eine Inschrift, wie in feiner Gravierung ausgeführt, angebracht, die besagt, daß der Abgebildete sich im neunundzwanzigsten Lebensjahr befindet. Bei Selve ist die Altersangabe von fünfundzwanzig Jahren auf dem Schnitt des Buches, auf das er den Arm legt, aufgeschrieben zu lesen. Seine Unterschrift hat Holbein auf diesem Gemälde ausführlicher, als er sonst zu tun pflegte, angebracht. Unauffällig, im Schatten der Hauptfigur verborgen, aber doch hinreichend groß und deutlich, steht da zu lesen: „Johannes Holbein pingebat 1533.“

Wenn Holbein durch eine so glänzende Leistung sich die Bewunderung des französischen Gesandten erwarb, so mußte es sich von selbst ergeben, daß er auch in denjenigen einheimischen Kreisen, die jetzt die höchsten Stellungen einnahmen, als Bildnismaler empfohlen wurde. Und es konnte ihm, wenn er einmal eingeführt war, nicht schwer werden, hier zu immer weiterer Anerkennung zu gelangen.

Die erste bestimmte Kunde von Holbeins Verkehr mit englischen Herren nach seiner zweiten Ankunft in London gibt das Bild des königlichen Falkners Robert Cheseman, das ebenfalls die Jahreszahl 1533 zeigt, in der Gemäldegalerie im Haag. Der nach der Angabe auf dem Bilde im achtundvierzigsten Jahre stehende Mann ist in annähernd lebensgroßer Halbfigur dargestellt, in rotseidenem Wams und schwarzer, pelzbesetzter Oberkleidung; er trägt den Jagdvogel — ein Prachtstück von Malerei — auf der behandschuhten linken Faust und streichelt ihn beruhigend mit der Rechten; sein Gesicht mit den scharfen Zügen und den ins Weite spähenden Augen hat selbst etwas von dem Wesen und dem Ausdruck eines Edelfalken angenommen (Abb. S. 96).

Einige Hofbeamte Heinrichs VIII., deren Namen nicht ermittelt sind, kamen mit bescheidenen Aufträgen zu Holbein. Sie ließen sich in ganz kleinen Rundbildern malen, im Dienstanzug, mit den goldgestickten Buchstaben H. R. auf dem roten Rock. Eins dieser Bildchen ist im Wiener Hofmuseum, zusammen mit seinem Gegenstück, das die Frau des rotgekleideten Herrn in weißer Haube und weißem Schulterkragen zeigt; beide tragen die Jahreszahl 1534.

Auch ein Mann von großer Bedeutung war unter den ersten der Hofangestellten,

die Holbeins Bildniskunst in Anspruch nahmen. Der königliche Rat Thomas Cromwell, der damals gerade auf der Schwelle zu einem weiten Machtbereich stand, ließ sich lebensgroß in halber Figur porträtieren. Holbein hatte hier die dankbare Aufgabe, das Bild eines ganz ungewöhnlichen Mannes für die Nachwelt festzuhalten. Cromwell war niedrig geboren, eines Hufschmieds Sohn; mit harter Willenskraft arbeitete er sich empor, und seines Königs Gunst und Vertrauen hob ihn von Stufe zu Stufe. Auf dem Porträt (in der Sammlung des Earl of Caledon) liegen ein Gebetbuch und Briefe auf dem Tisch, an dem er sitzt. Eine Briefaufschrift ist zu lesen; da führt Cromwell den Titel des Vorstehers des königlichen Juwelenhauses. Daraus ergibt sich die Zeitbestimmung. Cromwell hatte jenes Amt im Jahre 1532 angetreten. Im Frühjahr 1534 bekam er eine höhere Stellung, der König ernannte ihn zu seinem Sekretär. Er ist dann Baron, Ritter des Hosenbandordens, Graf von Essex und Reichskanzler geworden. Er sah es als seine Lebensaufgabe an, die Trennung der englischen Kirche von der römischen in einem weitergehenden Sinne, als es anfänglich vom König beabsichtigt war, durchzuführen. Als Sekretär des Königs begann er das Werk.

Trotz der schwankenden kirchlichen Zustände scheint Holbein um diese Zeit einmal Gelegenheit gefunden zu haben, zwischen den Bildnissen ein Werk religiösen Inhalts zu malen. In der Sammlung des Schlosses Hamptoncourt ist ein Gemälde mit drittellebensgroßen Figuren, das die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena darstellt (Abb. S. 97). Über die Veranlassung seines Entstehens gibt es keine Nachrichten. Aber aus einem Verzeichnis der im Schloß Whitehall befindlichen Gemälde, das wenige Jahre nach Holbeins Tode aufgestellt wurde, ist zu entnehmen, daß es sich damals schon im königlichen Besitz befand. Es ist ein wunderbar poetisches Werk. Die starke malerische Empfindung, aus der heraus die Komposition gestaltet ist, erinnert an die Basler Passionstafel und an die Freiburger Altarflügel; aber sie wirkt packender als in jenen älteren Werken, als unmittelbarer Ausdruck der innerlichen Auffassung des Gegenstandes. Großartig ist die landschaftliche Stimmung, die dem Worte folgt: „Frühe, da es noch finster war." Am dunklen Himmel steigen die Vorboten der Morgenröte auf. Ergreifend klingt mit der Stimmung das Sprechende der Gestalten zusammen. „Da wandte sie sich und sprach zu ihm: Rabbuni! Jesus aber sprach zu ihr: Rühre mich nicht an!" Seitwärts sieht man den vom Grabe weggewälzten Stein, und durch die niedrige Grabesöffnung gewahrt man, was Maria Magdalena, als sie gebückt hineinblickte, gesehen hatte, die zwei Engel in weißen Kleidern, einen am Kopf- und einen am Fußende. In der Ferne gehen die zwei Jünger, die vorher am Grabe gewesen waren, wieder fort nach Hause. In der Art, wie die beiden miteinander sprechen, ist die Verschiedenheit des Eindrucks, den der Befund des Grabes auf sie gemacht hat, in treffender Weise gekennzeichnet, im genauen Anschluß an den Wortlaut der Erzählung im Johannesevangelium, wie alles in diesem Bilde: Johannes „sah und glaubte", Petrus ist noch nicht von der Tatsache der Auferstehung überzeugt, darum redet er so eifrig.

Holbein führte in dieser Zeit wieder mehrere Holzzeichnungen aus. In ein paar kleinen Blättern, die erst nach seinem Tode, in dem Katechismus des Erzbischofs Cranmer, zur Veröffentlichung kamen, spiegelt sich die Stimmung, die durch das erschreckende Ergebnis der von Cromwell veranstalteten amtlichen Besichtigung der englischen Klöster hervorgerufen wurde. Diese Holzschnitte stellen das Gleichnis vom Pharisäer und vom Zöllner und die Heilung des Besessenen durch Christus dar; dabei sind die Pharisäer als Mönche gezeichnet. Das letztgenannte Blättchen

hat Holbein, entgegen seiner Gewohnheit, mit seinem vollen Namen unterschrieben. So auch einen ähnlichen kleinen Holzschnitt, der in einer Flugschrift erschien. Darauf ist der gute Hirte dargestellt, und der schlechte Hirte, der seine Herde im Stiche läßt, erscheint wieder als Mönch.

Eine Bildniszeichnung auf Holz fertigte Holbein im Jahre 1535 an. Der französische Dichter Nikolaus Bourbon von Vandoeuvre hielt sich damals in England auf. Holbein malte sein Bild, und zwar stellte er ihn schreibend dar; aber nicht, wie einst den gelehrten Erasmus, gesenkten Blickes in die Schrift vertieft, sondern mit sinnendem Dichterauge ins Weite schauend. Was der Dichter während der Sitzung schrieb, war ein schmeichelhafter Ausdruck seiner Bewunderung für den Künstler. Nach diesem Bildnis — es bleibt fraglich, ob es wirklich ein Gemälde oder ob es nur die jetzt in der Sammlung des Windsorschlosses befindliche farbige Zeichnung (Abb. S. 98) war — machte Holbein dann das Holzschnittbild, das bestimmt war, eine Ausgabe von lateinischen Gedichten Bourbons zu schmücken. Diese Ausgabe erschien zu Lyon im Jahre 1538, und in demselben Jahre stattete Bourbon in seiner Kunst dem Maler seinen Dank ab: er war der Verfasser der lobpreisenden Einleitungsverse zu Holbeins Bildern aus dem Alten Testament.

Unter jenen Gedichten Bourbons trägt eins die Überschrift: „Auf ein Gemälde des königlich britannischen Malers Hans, meines Freundes." Dieses besungene Gemälde war das Bild eines schlafenden Knaben von der Schönheit eines Liebesgottes, gemalt auf ein Elfenbeintäfelchen. Es war also ein Miniaturbild.

Daß Holbein, der ja so überaus fein zu malen verstand und Ölbilder von ganz kleinem Maßstab mit der höchsten Vollendung ausarbeitete, sich in England in der eigentlichen Miniaturmalerei, mit Wasserfarben, versucht habe, wird auch von anderer Seite berichtet. Miniaturmalerei war damals nicht mehr ausschließlich das, was die ursprüngliche Bedeutung des Wortes besagt, farbige Ausschmückung von Handschriften, sondern das Verfahren der Buchmalerei wurde auf selbständige Bildchen kleinsten Maßstabes angewendet. Schließlich hat das Wort ja seine Bedeutung so verändert, daß man heute jedes sehr kleine Gemälde als ein Miniaturgemälde bezeichnet, einerlei in welcher Technik es gemacht sein mag.

Es versteht sich von selbst, daß Holbein das Verfahren übte, um es auf seine Bildniskunst anzuwenden, um kleine Porträte von äußerster Feinheit zu schaffen. Viele in englischem Besitz befindliche Miniaturbildnisse, zum Teil auf Stücke von Spielkarten gemalt, gelten als Arbeiten Holbeins. Aber wohl nur ein geringer Teil davon kann den Anspruch auf den Namen behaupten. Miniaturmaler von Beruf haben die bewunderten und geschätzten Bildchen kopiert und nachgeahmt. Von unzweifelhaft echten Miniaturen Holbeins sind auch in Deutschland einige vorhanden. Die Münchener Ältere Pinakothek besitzt das wunderbar reizvolle, auf ein Stückchen Papier von sieben Zentimeter Höhe gemalte Porträt des jungen Kaufmannes Derich Born, des nämlichen, der 1533 Holbein zu einem Ölbilde saß; und im Bayrischen Nationalmuseum zu München ist das Brustbild eines mit den Anfangsbuchstaben H. M. bezeichneten Herrn, auf ein kreisrundes Stück starken Papiers von fünf Zentimeter Durchmesser gemalt. Das Danziger Stadtmuseum nennt eine der Allerbesten sein eigen. Sie übertrifft an Lebendigkeit und realistischer Genauigkeit der Wiedergabe die meisten Arbeiten Holbeins in dieser Art.

Unter den Holbein zugeschriebenen Miniaturen in England kommt ein Porträt König Heinrichs VIII. vom Jahre 1536 vor, und in dem Gegenstücke dazu sieht man Jane Seymour, die junge Königin, die im Mai dieses Jahres an die Stelle der beklagenswerten Anna Boleyn getreten war.



Jane Seymour, Königin von England
Gemälde (1536). Wien, Gemäldegalerie. (Zu Seite 49)



Georg Giße, Kaufmann vom Stahlhof zu London
Ölgemälde (1532). Berlin, Deutsches Museum. (Zu Seite 42)

Holbein stand im Jahre 1536, als Maler des Königs mit einem festen Jahrgehalt angestellt, im Dienste Heinrichs VIII. Die erste sichere Bezeugung von seinem Eintritt in diese Stellung findet sich in einem Brief, den Nikolaus Bourbon von der Heimat aus an einen Freund am englischen Hofe schrieb; da nennt der Dichter neben mehreren Herren vom Hofe, denen er seine Grüße sendet, auch „Herrn Hans, den Apelles unserer Zeit", und er fügt dem Namen den Titel „königlichen Maler" bei — wie in der Überschrift des zwei Jahre später veröffentlichten Gedichts.

Von nun an finden wir Holbein fast ausschließlich als Bildnismaler des königlichen Hofes und der höchsten Aristokratie des Landes tätig.

An erster Stelle unter den für den König selbst ausgeführten Werken — soweit sie erhalten sind — steht das Porträt von Jane Seymour in der Gemäldegalerie zu Wien. Die Königin ist in nicht ganz lebensgroßem Maßstab in halber Figur dargestellt. Sie trägt ein dunkelrotes Kleid über einem Rock von Silberbrokat, dem Unterärmel aus dem nämlichen Stoff entsprechen. Ihre gepriesene rein weiße Hautfarbe leuchtet klar und kühl aus dem Purpurton des Kleides hervor, an dem schönen Hals und dem still und bescheiden blickenden Gesicht von reichlichem Perlen- und Goldschmuck umsäumt, an den feinen Händen, deren ruhiges Ineinanderliegen dem Gesichtsausdruck so treffend entspricht, mit dem Weiß der in kostbarer Arbeit verzierten Ärmelvorstöße wetteifernd. Es ist ein wahrhaft königliches Bild (Farbentafel gegenüber S. 48).

Heinrich VIII. ließ sich von Holbein in einem Wandgemälde porträtieren. Die Kaminwand des sogenannten Privatgemaches des Königs im Schlosse Whitehall bekam den ungewöhnlichen Schmuck. Das Gemälde bestand aus einer Zusammenstellung von vier stehenden Bildnisfiguren auf reichem architektonischen Hintergrund: Heinrich VIII., seine Eltern Heinrich VII. und Elisabeth von York und seine Gemahlin Jane Seymour; die beiden Könige rechts im Bilde (also links vom Beschauer), die Königinnen links; die Vorfahren etwas zurückstehend, die Lebenden im Vordergrunde. Holbein vollendete die Arbeit im Jahre 1537. Das Schicksal vorzeitigen Unterganges, dem alle seine monumentalen Schöpfungen verfallen sind, hat das Werk bei dem Brande des Schlosses Whitehall im Jahre 1698 betroffen. Eine im Auftrage König Karls II. gemalte kleine Ölfarbenkopie (in der Sammlung des Schlosses Hamptoncourt) bewahrt die Kenntnis von der Anordnung des Ganzen, in Aufbau und Farben. Wie wundervoll klar und bestimmt Holbein für die Ausführung im stark lebensgroßen Maßstab die Formen festgestellt hat, in den großen Umrissen und in allen Einzelheiten bis zu den kleinsten Schmuckstücken der Tracht, davon ist eine unmittelbare Anschauung gegeben in einem erhaltenen Stück des Kartons, der zur Übertragung der Umrisse auf die zu bemalende Wand gedient hat (Abb. S. 99). Dieses Stück, das sich im Besitz des Herzogs von Devonshire befindet, enthält die Figuren der beiden Könige. Es ist nicht nach der gewöhnlichen Art solcher Hilfszeichnungen mit Kohle, sondern mit dem Pinsel ausgeführt, schwarz und weiß gezeichnet und mit verschiedenen Farbentönen angelegt. Erhalten ist auch ein prächtig gemaltes Brustbild König Heinrichs VIII. (im Besitze von Earl Spencer zu Althorp, Abb. S. 101). Holbein hat den Kopf des Königs genau so, wie er ihn hier gemalt hat, in den Karton gezeichnet: in gerader Haltung in der Richtung der Figur, die sich ein wenig nach der Mitte des großen Gesamtbildes wendet, so daß man den Kopf etwas von seiner rechten Seite sieht. Bei der Ausführung an der Wand hat der Künstler die Stellung des Kopfes verändert; er hat ihn in die gerade Vorderansicht gedreht, so daß der Blick des Königs sich halb über die rechte Schulter auf den Beschauer richtet. Diese Änderung war außerordentlich

vorteilhaft. Sie hat die Lebendigkeit erhöht und den starken Eindruck, den die Gestalt auf den Beschauer macht, mächtig gesteigert.

Wenn es des Königs eigenster Gedanke war, das Aussehen seiner Person in einem Monumentalgemälde auf die Nachwelt zu bringen und das ganze Gemälde nur aus seinem, seines Weibes und seiner Eltern Bildnissen bestehen zu lassen, so war Holbein der geeignetste Meister dazu, um aus dem Porträtstück ein monumentales Geschichtsbild zu machen. In den Gestalten des verstorbenen Königspaares hat er das, was vorhandene Bildnisse ihm gaben, beseelt. Bei den Lebenden hat er in den Abbildern der Wirklichkeit großartige Charakterbilder geschaffen. Jane Seymour erscheint in der nämlichen Auffassung wie in dem Wiener Ölgemälde, als „die stille Königin". Heinrich VIII., in überreicher, juwelengeschmückter Kleidung, steht mit gespreizten Beinen da, stark und breitschultrig, mit einem Kopf von mächtigem Knochenbau und weichem Fleisch, mit einem harten und doch fesselnden Blick aus kleinen Augen unter hochgeschwungenen Brauen und mit einem wohlgeformten Mund von sinnlichem und zugleich tatkräftigem Ausdruck, das ganze Gesicht ein Bild der Rücksichtslosigkeit, unter der die von Natur vorhandenen ansprechenderen Züge verschwinden; die rechte Faust ist herausfordernd auf die Hüfte gesetzt, die Linke spielt mit dem Gehänge des Dolches. So steht er im Bilde dem Beschauer gegenüber als der Heinrich VIII. der Geschichte.

Die vorhandenen Ölgemälde, die das Bildnis des Königs geben, sind sämtlich Nachbildungen des Freskogemäldes von Whitehall. Auch das einzige von allen, bei dem die Möglichkeit angenommen wird, daß es von Holbein selbst gemalt sei, ein Kniestück in der Nationalgalerie zu Rom, zeigt keine Neuaufnahme des Kopfes, obgleich es, nach der in den Hintergrund geschriebenen Angabe, im neunundvierzigsten Lebensjahre des Königs (1539—1540) gemalt ist. Die Hände sind, dem Whitehallbilde gegenüber, etwas höher gerückt, so daß die Rechte sich am Gürtel auffetzt; diese kleine Kompositionsänderung war vorteilhaft für das Kniestückformat. Sonst beschränken sich die Änderungen auf Einzelheiten der Kleidung und des Schmuckes. Dem Bilde der römischen Sammlung ist in der Zeichnung das Porträt Heinrichs VIII. gleich, das als Besitztum des Königs von England im Windsorschlosse hängt. Nur die Kleidung enthält wieder Verschiedenheiten; namentlich ist die malerische Wirkung des Ganzen dadurch umgestaltet, daß der Überrock anstatt mit schwarzem Pelz mit Hermelin gefüttert ist (Abb. S. 100).

Allem Anschein nach war Heinrich VIII. von der Auffassung, in der Holbein ihn in Whitehall an die Wand malte, so voll befriedigt, daß der es für unnötig hielt, ihm später noch einmal zu einem anderen Bilde zu sitzen.

Ein Holzschnittbildnis des Königs — dazu brauchte er keine Sitzung — zeichnete Holbein als Titelblatt zu Halls Chronik. In diesem großen Blatt ist Heinrich VIII. thronend dargestellt, von seinen Räten umgeben.

Das schönste Holbeinsche Porträt, welches Deutschland besitzt, hat in der Stellung eine auffallende Ähnlichkeit mit den Bildnissen Heinrichs VIII. Es ist das in Lebensgröße, zwischen Halbfigur und Kniestück, gemalte Bild des französischen Gesandten Morette in der Dresdener Galerie (Farbentafel gegenüber S. 56). Wie der König, zeigt der Dargestellte sich gerade von vorne; er hat die Rechte mit dem ausgezogenen Handschuh unter dem Gürtel aufgesetzt und die Linke an den Dolch gelegt. Ein kleiner, aber bedeutsamer Unterschied besteht: die gerade Vorderansicht des Gesichtes geht auch durch den Körper, es ist gar keine Drehung des Halses da. So bewahrt die Erscheinung des Mannes den Ausdruck starken Selbstbewußtseins, aber das Herausfordernde fällt weg. Zu der mächtigen Wirkung des Bildes trägt es bei, daß der Dargestellte mit seiner

stattlichen Persönlichkeit und seiner reichen Kleidung das ganze Bild füllt. Was um den Kopf und die Schultern an Raum im Bildrahmen übrigbleibt, wird durch die Falten eines grünseidenen Vorhanges eingenommen. Das in Lichtern und Schatten wechselnde Grün dieses Hintergrundes erzeugt mit dem warmen Ton des Fleisches und des rötlichen, grau gemischten Bartes, mit dem Goldschmuck, mit dem schwarzen Atlas, dem braunen Pelz und dem weißen Unterzeug der Kleidung eine so wunderbare Farbenwirkung, wie sie auch von Holbein selbst niemals übertroffen worden ist. Dazu ist das Bild hervorragend erhalten. Die Zeichnung des Kopfes, die Holbein als Vorarbeit zu dem Bilde angefertigt hat, ist im Dresdener Kupferstichkabinett.

Charles Solier, Herr von Morette, war als französischer Gesandter im Jahre 1534 am Hofe Heinrichs VIII. Danach bestimmt sich die Entstehungszeit des Gemäldes. Dinteville wird ihm den Maler empfohlen haben.

Zu den englischen Herren, durch deren Vermittlung Holbein dem König vorgestellt worden sein kann, gehört als einer der einflußreichsten der königliche Rat Sir Richard Southwell. Auf dessen Porträt, in der Uffiziengalerie zu Florenz, das Holbein der Inschrift nach in einmaliger Sitzung malte, ist die Jahreszahl nicht nach der allgemeinen Zeitrechnung, sondern nach der Regierungszeit des Königs angegeben. Das achtundzwanzigste Jahr der Herrschaft Heinrichs VIII. war das erste der Tätigkeit Holbeins für ihn.

Das Wandgemälde mit den Königsbildern im Schlosse Whitehall war nicht das einzige Monumentalgemälde, mit dem Holbein vom Könige beauftragt wurde. Verschiedene Berichterstatter sprechen von Wand- und Deckenmalereien, die sie als seine Werke im englischen Königsschlosse gesehen haben. Es waren Geschichtsbilder und andere Darstellungen; auch ein Totentanz wird erwähnt. Beim Brande von Whitehall 1698 ist alles untergegangen.

Reichlichen Gebrauch machte der König auch von seines Malers Kunstfertigkeit im Entwerfen kunstgewerblicher Dinge, namentlich für Goldschmiedearbeiten. Viele dahin gehörige Zeichnungen Holbeins haben sich erhalten. Das meiste findet sich in zwei Skizzenbüchern, von denen das eine im Britischen Museum zu London, das andere in der Basler Kunstsammlung bewahrt wird. In dem Basler Buch steht bei einer Zeichnung die Jahreszahl 1537. Da gibt es Entwürfe zu allen möglichen Dingen, zu Gefäßen verschiedenster Art, zu Handspiegeln und anderem Toilettegerät, zu Degengriffen, zu Ohrgehängen, Agraffen und sonstigen Schmucksachen für Herren und Damen; jedes Ding ein Musterwerk edlen Geschmackes in der Gesamtform und in der reichen, fast überall durch Figuren belebten Ausschmückung. Einige von den Zeichnungen geben bildmäßige Figurenkompositionen, in zartester Durchbildung ausgeführt, die augenscheinlich auch als Vorbilder für feine, zierliche Edelmetallarbeiten bestimmt waren. Die Gegenstände der Darstellungen sind bald der Mythologie oder der Geschichte des klassischen Altertums, bald der Bibel entnommen; Religiöses und Allegorisches, auch Heraldisches kommt hinzu. Häufig sind auch Sinnsprüche oder sonstige Aufschriften angebracht, aus denen sich in einzelnen Fällen ein Schluß darauf ziehen läßt, wem der König, der wohl meistens der Besteller war, das Schmuckstück zugedacht hatte. Auch minder anspruchsvollen Dingen, wie Knöpfen, Quasten, Borten und Stickereien, ließ Holbein seine künstlerische Erfindungsgabe zugute kommen. Dabei wußte er an die Stelle seines sonstigen malerisch-plastischen Stils einen arabeskenhaften Flächenstil von ebenso reinem Geschmack zu setzen. Ein Hauptwerk zeigt ein in der Universitätsbibliothek zu Oxford befindliches Blatt. Es ist der in Federzeichnung mit Angabe des farbigen Zusammenwirkens von Gold, Perlen und Edelsteinen ausgeführte Entwurf eines

großen, reichgegliederten Pokals. Das Prachtgefäß war für die Königin Jane Seymour bestimmt; es trägt deren Wahlspruch: „Zum Gehorchen und zum Dienen verbunden“ und die aneinandergeknüpften Buchstaben H und J (Henry und Jane).

Von keinem der berühmtesten Meister der Zierkunst der Renaissance wird Holbein an Reichtum und Vornehmheit des Geschmacks übertroffen.

Als einen großen Meister baukünstlerischen Schmuckstils offenbart er sich in einer im Britischen Museum bewahrten Zeichnung, die den Entwurf zu einem Kamin enthält, einem zweigeschossigen Säulenaufbau, der mit mannigfaltigem Zierwerk und mit Figurendarstellungen reich geschmückt ist und sich durch die Anbringung des englischen Wappens und des Namenszuges Heinrichs VIII. als für ein königliches Schloß bestimmt zu erkennen gibt.

Im März 1538 reiste Holbein im Auftrag des Hofes nach Brüssel. Als Jane Seymour, nachdem sie am 12. Oktober 1537 einem Prinzen das Leben gegeben hatte, gestorben war, sannen des Königs Räte, vor allen Thomas Cromwell, der jetzt die ganzen Staatsgeschäfte leitete, auf eine möglichst baldige neue Ehe des Königs. Dieser selbst schien anfangs abgeneigt. Als aber nach verschiedenen anderen festländischen Prinzessinnen Christine von Dänemark, die Witwe des Herzogs Francesco Maria Sforza von Mailand, genannt wurde, zog er die Sache ernstlich in Erwägung. Die im Alter von dreizehn Jahren zur Witwe gewordene Prinzessin war die Tochter des Königs Christian II. von Dänemark und der Königin Isabella, der Schwester Kaiser Karls V. Politische Gründe sprachen dafür, durch die Vermählung mit der Nichte des Kaisers freundschaftlichere Beziehungen zu diesem anzubahnen, in dieser Ehe ein Mittel zu suchen, daß der Kaiser die Schmach vergäße, die Heinrich VIII. ihm durch die Verstoßung seiner ersten Gemahlin Katharina von Arragon, der Tante Karls V., angetan hatte. Aber vor allem handelte es sich darum, zu erfahren, ob die Prinzessin auch dem persönlichen Geschmack des Königs behagte. Darum wurde Holbein abgesandt, um ihr Bildnis zu malen. Am 10. März 1538 traf er, von einem Diener Cromwells begleitet, in Brüssel ein, wo die Herzogin Christine bei ihrer Tante, der Statthalterin der Niederlande, verweilte. Der englische Geschäftsträger in Flandern, John Hutton, hatte inzwischen schon ein für seinen König bestimmtes, von einem ungenannten Maler angefertigtes Porträt der Herzogin abgeschickt. Aber als Holbein ankam, ließ Hutten den mit dem Bild unterwegs befindlichen Boten durch einen Eilboten zurückhalten; denn er war, wie er an Cromwell berichtete, der Meinung, jenes Porträt sei „weder so gut, wie die Sache es verlangte, noch wie Herr Hans es würde machen können“. Am folgenden Tage bat er die Herzogin um die Erlaubnis, daß der zu diesem Zweck vom englischen Hofe hergeschickte Maler sie malen dürfe. Gleich am nächsten Tage, am 12. März, gewährte die Herzogin Christine Holbein eine Sitzung. „Der“, so berichtete Hutton an Cromwell, „wenn er auch nur drei Stunden Zeit hatte, erwies sich als Meister in der Kunst, denn das Bild ist ganz vollkommen.“

Das Gemälde, welches Holbein nach jener in drei Stunden gemachten Aufnahme, die wohl eine Zeichnung in seiner bekannten Art war, ausführte, wurde ein großartiges Meisterwerk. Es befindet sich jetzt in der Nationalgalerie zu London, die es 1909 um hohen Preis von dem Vorbesitzer, dem Herzog von Norfolk, erworben hat. Während jener andere Maler die Prinzessin in großer Kleiderpracht abgebildet hatte, malte Holbein sie so, wie sie ihm zuerst entgegentrat, in ihrer italienischen Witwentracht. Er malte sie in ganzer Figur, um ihren schönen, hohen Wuchs zu zeigen. Wie die Sechzehnjährige, ein noch halb kindliches Wesen, in der ernsten, schwarzen Kleidung ganz schlicht dasteht, das ist mit der

höchsten künstlerischen Größe aufgefaßt, einfach, natürlich, vornehm und liebenswürdig (Abb. S. 102, 103).

Im Sommer desselben Jahres schickte der König den Maler abermals nach dem Festland, und zwar nach Hochburgund, — wir wissen nicht mit welchem Auftrag. Bei dieser Gelegenheit machte Holbein einen kurzen Besuch bei den Seinen in Basel. Er traf um den Anfang des September dort ein. Seine Mitbürger sahen den im Auslande zum großen Herrn gewordenen Maler mit Verwunderung an. „Da er aus England wieder gen Basel auf eine Zeit kam, war er in Seiden und Sammet bekleidet, da er vormals mußte Wein am Zapfen kaufen." So wird über ihn berichtet; es war in den Augen der Zeitgenossen ein überzeugendes Zeichen von Dürftigkeit, wenn einer seinen Bedarf an Wein im Wirtshaus holen ließ, statt vom eigenen Vorrat im Keller. Holbein hatte allen Grund, die Verhältnisse in England glücklich zu preisen. In den Rechnungsbüchern des Hofes ist sein Gehalt seit dem Frühjahr 1538 ermittelt worden; nach den damaligen Wertverhältnissen des Geldes wird berechnet, daß sein Jahressold einem Betrag von dreihundertsechzig Pfund Sterling heutigen Wertes gleichkam.

Die Regierung von Basel bemühte sich wiederum, und zwar ernsthaft, den Meister an die Stadt zu fesseln. In einer am 16. Oktober 1538 ausgefertigten Urkunde versprachen Bürgermeister und Rat „unserem lieben Bürger Hans Holbein" ein jährliches Gehalt in der für die damaligen Basler Verhältnisse ganz ansehnlichen Höhe von fünfzig Gulden, „aus besonderem geneigten Willen, weil er seines Kunstreichtums halber vor anderen Malern weit berühmt ist, in Erwägung ferner, daß er uns in Sachen unserer Stadt — Bauangelegenheiten und anderes, dessen er Verstand trägt, betreffend — mit seinem Rate dienstbar sein könne, und daß er endlich, falls wir einmal bei Gelegenheit Malwerk auszuführen hätten, uns dasselbige, jedoch gegen geziemende Belohnung, getreulich fertigen solle". Da nach Holbeins Aussage zu erwarten war, daß er innerhalb der nächsten zwei Jahre kaum in Gnaden vom Hofe des Königs von England würde scheiden können, so wurde ihm ein zweijähriger Urlaub nach England gewährt. In diesen zwei Jahren sollte anstatt des ihm zugesicherten Dienstgeldes ein jährlicher Betrag von vierzig Gulden an seine Hausfrau in Basel gezahlt werden. Wenn er nach Ablauf des bewilligten Urlaubes sich wieder in Basel niedergelassen haben würde, so sollte er durch den Bezug des städtischen Gehaltes keineswegs in der anderweitigen Verwertung seiner Kunst behindert werden. „Da wir", so lautet die hierauf bezügliche bemerkenswerte Stelle, „wohl ermessen können, daß besagter Holbein mit seiner Kunst und Arbeit, so weit mehr wert, als daß sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle, bei uns allein nicht aufs beste zu seinem Vorteil kommen mag, so haben wir deshalb besagtem Holbein gütlich nachgelassen, daß er . . . um seiner Kunst und seines Handwerks willen . . . von fremden Königen, Fürsten, Herren und Städten wohl möge Dienstgeld erwerben, annehmen und empfangen; daß er außerdem die Kunstwerke, so er allhier bei uns machen wird, im Jahre ein-, zwei- oder dreimal, doch jedesmal mit unserer besonderen Erlaubnis und nicht ohne unser Wissen in Frankreich, England, Mailand und Niederland fremden Herren zuführen und verkaufen möge. Doch darf er auf solchen Reisen nicht arglistigerweise im Ausland bleiben, sondern soll seine Sachen jederzeit förderlich ausrichten und sich darauf ohne Verzug wieder anheim verfügen und uns, wie oben steht, dienstbar sein."

Holbein nahm dieses Anerbieten an und gelobte und versprach, die gestellten Bedingungen zu halten. Zweifellos war er damals fest entschlossen, wieder seinen

bleibenden Aufenthalt in Basel zu nehmen, sobald er in England ein genügendes Vermögen erworben haben würde. Er soll die Absicht ausgesprochen haben, die Rathausgemälde und andere Bilder auf eigene Kosten neu und besser zu malen, da ihm von seinen Basler Wandmalereien nur das Haus zum Tanz „ein wenig gut" vorgekommen sei. — Aber er kehrte nicht heim.

Im Dezember 1538 befand sich Holbein wieder am englischen Hof. Es wurde ihm eine besondere Belohnung ausgezahlt für die unbenannten Geschäfte des Königs, um derentwillen er in die Gegend von Hochburgund geschickt worden war.

Zum Beginn des nächsten Jahres überreichte er Heinrich VIII. ein Bildnis des kleinen Prinzen Eduard als Neujahrsgeschenk; als Gegengabe erhielt er vom König einen goldenen Becher mit Deckel. Eine größere Freude konnte Holbein seinem Herrn wohl nicht bereiten; denn Heinrich VIII., dessen Hoffnungen auf einen Thronfolger so oft getäuscht worden waren, war verliebt in sein Söhnchen, in dessen Nähe zu kommen er nur bevorzugten Personen gestattete. Ein Porträt des Prinzen, das nach dem Krieg aus dem Provinzialmuseum zu Hannover nach Amerika verkauft worden ist, lebensgroße Halbfigur, mit einer Inschrift in überschwenglichen lateinischen Versen, muß dem Alter des Kindes nach das genannte Bild sein. Der im zweiten Lebensjahr stehende Prinz zeigt hier sein hübsches, rundliches Gesichtchen, auf dessen Stirn unter dem Häubchen hervor dünne blonde Haare fallen, und seine dicken Händchen in der prächtigen Hervorhebung durch Rot und Gold; er trägt ein rotes Sammetkleid mit goldenen Schnüren und goldfarbigen Unterärmeln und über der Kinderhaube ein rotes Sammethütchen mit einer Straußenfeder (Abb. S. 104). Eine allerliebste kleine Umrißzeichnung in Form eines Medaillons, die das Kind in ganzer Figur, auf einem Kissen sitzend und mit einem Hündchen spielend zeigt, befindet sich unter den Blättern des früher erwähnten Skizzenbuchs zu Basel.

Im Juli 1539 wurde Holbein wieder „in gewissen Geschäften" des Königs auf Reisen geschickt. Der Plan der Vermählung Heinrichs VIII. mit der Nichte des Kaisers war gescheitert. Jetzt wurde dem Kaiser zum Trotz die Verbindung mit einer protestantischen deutschen Fürstentochter ins Auge gefaßt. Die Schwester des Herzogs von Cleve und Schwägerin des Kurfürsten von Sachsen, Prinzessin Anna, wurde dem Könige als eine wünschenswerte Partie angepriesen. Mit dem Auftrage, deren Bild zu malen, reiste Holbein nach Deutschland. Galanterweise schickte der König ihr sein eigenes Bildnis gleich mit durch den Maler; dies besagt eine aus den königlichen Haushaltungsbüchern geschöpfte Nachricht, daß Holbein beauftragt war, ein von ihm selbst hergestelltes und mit ansehnlichem Honorar bezahltes, aber weiter nicht benanntes Ding mitzunehmen.

Das Bildnis der neuen Königsbraut wurde Anfang August in einem Schlosse des clevischen Gebiets aufgenommen. Am 1. September kam der Maler nach London zurück.

Wenn später die Fabel verbreitet wurde, Holbein habe die Fürstin schöner gemalt, als sie in Wirklichkeit war, und habe dadurch den König veranlaßt, eine Ehe einzugehen, die ihm sehr bald leid wurde, so beweist das erhaltene Bildnis selber die Grundlosigkeit dieser Behauptung. Das Gemälde befindet sich im Louvre. Da sehen wir Anna von Cleve in halber Figur, steif geputzt, mit einer Menge von Schmuck, das rötlichweiße Gesicht von einer reichverzierten Haube eingeschlossen, in gerader Vorderansicht (Abb. S. 105). Man sieht, daß Holbein die Dame langweilig gefunden hat, und seine künstlerische Ehrlichkeit hat sie so langweilig wie möglich aufgefaßt. Keine Regung in der Gestalt, keine Regung in den Mienen.

Wie unvergleichlich treffend ist der Ausdruck der blöden deutschen Jungfrau, die „nie vom Ellenbogen ihrer Mutter kam", wiedergegeben! In einem Punkte steht Holbein höher als die meisten anderen großen Bildnismaler: im Erfassen des Charakters auch in den Händen, nicht bloß in bezug auf die Form, sondern auch auf den Ausdruck. Man vergleiche nur die ineinandergelegten Hände der drei Königsbräute: die in Zurückhaltung ruhenden der Jane Seymour, die liebenswürdigen, kindlich tändelnden der Herzogin Christine und die geistlosen der clevischen Herzogstochter! Die Langweile, die der Maler empfunden hat, spiegelt sich auch in der Farbe. Gegenständlich war ihm hier ja alles zur Erzielung einer herrlichen Farbenwirkung gegeben: blondes Fleisch, feines Weißzeug, roter Sammet, Goldstoff, Gold und Juwelen, — eine Farbenpracht, die er durch einen dunkelgrünen Hintergrund passend hervorhob. Und dennoch hat er mit diesen Mitteln hier keinen solchen künstlerischen Reiz der Farbe erreicht, wie er ihn sonst zu entwickeln vermochte.

Daß Heinrich VIII. seinem Maler den ihm von den Geschichtsschreibern hinsichtlich dieses Bildnisses aufgebürdeten Vorwurf nicht machte, geht schon aus den Gnadenbezeugungen hervor, die er ihm gerade in der nächsten Zeit erwies. Holbein bekam im Jahre 1540 doppeltes Gehalt ausbezahlt. Daß er unter diesen Umständen darauf verzichtete, zur verabredeten Zeit nach Basel zurückzukehren, ist leicht zur begreifen.

Seinen Verstand in Bausachen, auf den man in Basel besonders rechnete, zu bewähren, fand Holbein auch in London Gelegenheit. Wenigstens gilt die zur Zeit der Königin Anna von Cleve ausgeführte schmuckreiche Decke der Kapelle des St. James-Palastes als ein Werk seiner Erfindung.

Die Königin Anna wurde verstoßen; Cromwell, der mächtige, zielbewußte Lenker des englischen Staatswesens, wurde enthauptet; die katholische Katharina Howard wurde zur Königin erhoben und ihr Oheim Thomas Howard, Herzog von Norfolk, einst ein Freund und Gesinnungsgenosse von Thomas Morus, übernahm die Leitung der Staatsgeschäfte. Alles wechselte wieder einmal am englischen Hofe, aber Holbeins Gunststellung blieb unverändert.

Das Porträt, das Holbein von der Königin Katharina Howard gemalt hat, war lange verschollen. Erst vor wenigen Jahrzehnten ist es im Besitze einer englischen Kunsthandlung zum Vorschein gekommen, die es nach Kanada verkauft hat. Die neue Königin erscheint als ein Bild vornehmer Zurückhaltung; auch die Hände ruhen mit kühler Vornehmheit, und doch sieht man den durcheinandergesteckten feinen Fingern die Beweglichkeit an. Mit Katharina Howard beginnt eine neue Damenmode am englischen Hof; sie trägt die Haube nach französischem Muster. Die Vorzeichnung zu dem Bilde, nicht ganz übereinstimmend mit der Ausführung, ist im Windsorschlosse. Außerdem hat Holbein Katharina Howard in einem Miniaturbildchen porträtiert, wie er deren auch eines von Anna von Cleve als Gegenstück zu einem ebensolchen des Königs gemalt hatte. Der Bildchen, das in mehreren als echt geltenden Exemplaren vorhanden ist, zeigt die Königin mit verändertem, müdem Gesichtsausdruck, und die Hände liegen matt übereinander (Abb. S. 106).

Ein Prachtbild in der Gemäldesammlung des Windsorschlosses führt uns den Herzog von Norfolk vor Augen. In dem vom Auftraggeber als Prunkstück gedachten, die Würde hoher Stellungen veranschaulichenden Bilde hat der Maler mit seiner wunderbaren Gabe, das Wesen der Menschen auch durch die abgemessenste äußere Form hindurchscheinen zu lassen, ein Werk geschaffen, das mit ergreifender Macht der Kunst zum Beschauer spricht (Abb. S. 107). Der Herzog

war 66 Jahre alt, als er sich von Holbein malen ließ. Er zeigt uns ein hageres, verschlossenes Gesicht, glattrasiert nach der Mode der alten Zeit; über dem breit umgelegten Hermelinpelz, mit dem sein Mantel gefüttert ist, trägt er die goldene Kette des Hosenbandordens; in den feinen, fleischlosen Händen hält er den weißen Stab des Lordkämmerers und den goldenen Stab des Großmarschalls von England.

Neben dem Großartigen steht in gleicher Vollkommenheit der Auffassung und Wiedergabe das Liebliche. In der Bibliothek des Windsorschlosses sind die entzückenden Bildchen zweier Kinder, Miniaturen von nicht ganz fünf Zentimeter Durchmesser (Abb. S. 98). Die Kinder werden als die Söhne des Herzogs von Suffolk bezeichnet, der fünfjährige Henry Brandon und der dreijährige Charles Brandon; bei der Altersangabe des letzteren — auf dem Zettel unter seinen Händchen — steht die Jahreszahl 1541. Dieselben Kinder hat Holbein zusammen mit ihrer Mutter in einer Federzeichnung festgehalten, die als Entwurf zu einem Gemälde angesehen werden muß. Wäre dies ausgeführt worden — infolge Fehlens von Kopien des Gemäldes muß angenommen werden, daß es nicht soweit gekommen ist — hätten wir ein Gruppenbild von Holbein, das das kostbare Baseler Bild von Holbeins Familie vermutlich an Großartigkeit und Ursprünglichkeit der Komposition noch übertroffen hätte (Abb. S. 106).

Als Werke von 1541 sind durch die Inschriften auch zwei Bildnisse von augenscheinlich nicht zu den Hofkreisen gehörigen Herren bezeichnet, von denen sich das eine im Deutschen Museum zu Berlin, das andere im Wiener Hofmuseum befindet. Beide Porträts sind in etwa zweidrittel Lebensgröße ausgeführt, in etwas weniger als halber Figur. Das Berliner Bild zeigt in einer Auffassung von größter Schlichtheit einen ernsten Mann mit dunkelblondem Vollbart; so ruhig wie der Blick ist die Haltung der Hände. Das Wappen im Siegelring ist als das der holländischen Familie de Voß van Steenwijk erkannt worden (Abb. S. 108). In dem Wiener Bilde zeigt sich ein junger Mann von lebhaftem Wesen. Er hält ein vor ihm auf dem Tische liegendes Buch mit dem Finger halb geöffnet, während er den Kopf wendet, um die Augen auf den Beschauer zu richten. Sein Aussehen ist deutsch, er könnte wohl zum Stahlhof gehören (Abb. S. 109).

Hier mögen einige andere in festländischen öffentlichen Sammlungen bewahrte Meisterwerke Erwähnung finden, deren Wesen erkennen läßt, daß sie Holbeins später englischer Zeit angehören, die aber keinen Anhalt zu genauer Zeitbestimmung bieten. Im Wiener Hofmuseum ist das drittellebensgroße Porträt — Brustbild mit Händen — einer hübschen jungen Frau mit der französischen Haube, die unter Katharina Howard am englischen Hofe Mode wurde (Abb. S. 110). Im Städelschen Museum zu Frankfurt am Main das liebenswürdig aufgefaßte und mit köstlicher Feinheit gemalte Profilbild eines englischen Herrn mit einer Nelke in der Hand, den die Aufschrift auf der im Windsorschlosse aufbewahrten Vorzeichnung S. George of Cornwall nennt (Abb. S. 111). Köstlichste malerische Eigenschaften hat das Bild eines älteren Herrn im Deutschen Museum zu Berlin. Wundervoll steht der Kopf mit dem graugemischten Vollbart im Rahmen der dunklen Kleidung, die durch goldene Nesteln am Barett und durch rotseidene Unterärmel farbig belebt wird; die Hände stecken in einem Muff, so daß alle Helligkeit auf dem Gesicht gesammelt bleibt, das einen prächtigen Ausdruck ruhigen Selbstbewußtseins trägt. Der Dargestellte ist bald als Herzog Anton von Lothringen, bald als der Kanzler Sir John Baker bezeichnet worden. Erst kürzlich ist in die Berliner Sammlung ein anderes Bildnis gelangt (ehem. Sammlung Goldmann in New York), das den Span-



Charles de Solier, Herr von Morette;
französischer Gesandter am Hofe Heinrichs VIII.
Gemälde (1534). Dresden, Gemäldegalerie. (Zu Seite 50)

nungsreichtum der Bildnisse der letzten Phase Holbeins machtvoll ausspricht. Ist das andere von einer unübertrefflichen kraftvollen Ruhe und Ausgewogenheit, so stößt hier Holbein zu den kühnsten farblichen Wagnissen vor. In der Gegensätzlichkeit und dem Glanz der Farben, einem saftigen Grün und satten Rot, die mit tiefem Schwarz und blendendem Weiß gepaart sind, ruft es Farbenwirkungen hervor, die wir bei Terborch und Metsu, aber nicht ein Jahrhundert früher zu sehen gewohnt sind. (Siehe farbiges Titelbild.)

Die Zahl der Porträte ohne Jahresangabe ist größer als die Zahl der datierten. Seine Namensunterschrift hat Holbein nur ausnahmsweise auf die Bilder gesetzt. Er hatte, wie Michelangelo, das Selbstbewußtsein, daß seine Gemälde die Beglaubigung seiner Urheberschaft in sich selbst trügen. Daher ist es wohl erklärlich, daß gar manches Bild später auf seinen Namen getauft worden ist, das mit seiner Kunst nichts gemein hat. In vielen Fällen ist die künstlerische Handschrift der Malerei durch spätere Überarbeitungen verwischt worden, und so mag bei einzelnen Werken die Echtheitsfrage unlösbar bleiben. Ein großer Teil der echten Bilder ist in englischen Privatsammlungen zerstreut. Viele sind in den letzten Jahrzehnten in den Besitz amerikanischer Kunstliebhaber gelangt.

Wenn es in keiner Sammlung Gelegenheit gibt, Holbeinsche Bildnisgemälde in größerer Zahl nebeneinander zu sehen, so findet sich dafür ein ganzer Schatz von seinen herrlichen Bildniszeichnungen in der Bibliothek des Königs von England im Windsorschlosse vereinigt. Diese in ihrer Art ganz einzige, unschätzbare Sammlung enthält über achtzig Blätter, lauter Meisterwerke. In diesen ersten Aufnahmen nach dem Leben, die bald in wenig mehr als Umrissen alles Notwendige zu sagen wissen, bald ganz malerisch ausgearbeitet sind, treten uns die Persönlichkeiten, unbenannte und benannte — viele, die in der englischen Geschichte eine Rolle gespielt haben —, fast ebenso sprechend und lebensvoll vor Augen, wie in ausgeführten Gemälden. Ja, es liegt in dieser ersten Niederschrift von Künstlerhand, die, das Wesentliche schnell erfassend, gleich alles vermerkte, was im Gemälde ausgedrückt werden sollte, ein ganz besonderer Reiz. Daß mit so Wenigem so Vollkommenes gegeben wird, ist das Wunderbare an diesen Zeichnungen, die, ohne etwas an und für sich Fertiges sein zu wollen, doch ganze fertige Kunstwerke sind (Abb. S. 112, 113).

In der nämlichen Sammlung befindet sich ein einzigartiges Werk Holbeins, eine figurenreiche Komposition in Miniaturausführung; getuschte Silberstiftzeichnung auf Pergament, mit Gold und einigen wenigen Farben reizvoll belebt. Der Gegenstand der Darstellung ist der Besuch der Königin von Saba bei König Salomo. Aus welcher Veranlassung und zu welchem Zweck Holbein das Bild entworfen hat, ist unbekannt. Jedenfalls handelt es sich entweder um einen von Heinrich VIII. selbst ausgehenden Gedanken oder um eine ihm dargebrachte Huldigung. Denn unverkennbar ist es Heinrich VIII., der als Salomo thront, und auf ihn bezieht sich die im Teppich über dem Throne eingeschriebene Bibelstelle von dem von Gott gesetzten König. Auf den Thronstufen sind die Worte zu lesen: „Du hast deinen Ruhm übertroffen durch deine Tüchtigkeit." Die Königin von Saba spricht die Worte, während sie mit der Hand ihren Dienern gebietet, die Geschenke vor den Stufen niederzulegen. Eine feierliche Schönheit erfüllt die Komposition und trägt die Größe eines monumentalen Werkes in das kleine Bild. Sie lebt in den apostelhaften Männern, die an den Seiten des Königsthrones stehen, in den niederknienden Geschenkträgern und in dem Frauengefolge der Königin. Auch die Raumgestaltung spricht mit bei dem großartigen Eindruck des Ganzen, die klare,

schöne Architektur des Thronsaales, die von Holbeins jugendlichen Architekturphantasien weit verschieden ist (Abb. S. 114).

Im Jahre 1542 erschien eine Holzzeichnung Holbeins, die vielleicht das letzte war, was er für den Buchdruck machte. Es ist ein Bildnis in Medaillenform von Sir Thomas Wyat und schmückt die Rückseite des Titels einer Schrift, die als „Nänia" (Totenklage) das Andenken dieses im Jahre 1541 im blühendsten Alter gestorbenen „unvergleichlichen Ritters", des Freundes des Königs, feiert. Mit der denkbar größten Einfachheit des Striches, der auch die minder geübte Hand eines englischen Formschneiders folgen konnte, hat Holbein hier ein sprechendes Porträt gezeichnet.

Im Jahre 1542 muß Holbein wieder ein Bild des Prinzen von Wales gemalt haben. Zwar ist über das Gemälde selbst nichts bekannt, aber unter den Zeichnungen im Windsorschloß ist eine, die das Kind in dem dieser Zeit entsprechenden Alter zeigt (Abb. S. 116).

Nur auf einem erhaltenen Gemälde Holbeins ist die Jahreszahl 1542 zu lesen. Es ist ein Porträt von kleinem Maßstab, etwa Drittellebensgröße, in der Königlichen Gemäldesammlung im Haag. Das kostbare Werk zeigt das Brustbild eines Edelmannes mit einem Falken. Mit einer wunderbaren Lebendigkeit hat der Künstler den Augenblick aufgefaßt, wie der Herr dem auf seiner behandschuhten Linken hockenden Falken die Haube abgenommen hat, um den schönen Kopf des Vogels zu zeigen. Der Mann ist — eine Seltenheit bei Holbeins Bildnissen — ohne Kopfbedeckung: er wendet dem Beschauer ein offenes, frisches, von kurzem braunen Haar und spitzgeschnittenem roten Barte eingerahmtes Gesicht zu.

In dieser Zeit arbeitete Holbein an einem großen figurenreichen Gemälde, einem Porträtstück, das zugleich einen geschichtlichen Vorgang verbildlichte. Die vereinigte Chirurgen- und Barbiergilde zu London hatte das Bild bestellt zur Erinnerung an die Gewährung ihrer Zunftrechte durch den König. Die Vertreter der Gilde, achtzehn an der Zahl, wurden dargestellt, wie sie vor dem Throne Heinrichs VIII. knien, um aus dessen Hand ihren Freibrief in Empfang zu nehmen. Holbein ordnete die Komposition des breiten Gruppenbildes in der Weise an, daß der thronende König im Herrscherschmucke, mit Krone, Mantel und Reichsschwert, in gerader Vorderansicht sich zeigte, den Kopf in der nämlichen Haltung und Beleuchtung wie auf den früheren Bildnissen. Die achtzehn Männer wurden so verteilt, daß nur drei an die rechte Seite des Königs kamen — die königlichen Leibärzte erhielten diesen Platz —, die übrigen aber zur Linken des Thrones sich in zwei Reihen ordneten. So wurde die farbige Hauptgestalt des Bildes weit aus der Mitte hinausgerückt, starre Symmetrie des Aufbaues war vermieden. Zur Herstellung des Gleichgewichtes der Komposition diente eine weiße Inschrifttafel über den Köpfen der größeren Masse der schwarzgekleideten Ärzte und Barbiere. Den Hintergrund bildete eine farbige Wandbekleidung, aus der die goldverzierte, mit dem Staatswappen geschmückte Thronwand hervortrat.

Es war für Holbein unmöglich, dieses Gemälde in einem Guß auszuführen. Dem standen das Wesen der Aufgabe und seine Verhältnisse entgegen. Er war als Hofmaler durch vieles andere in Anspruch genommen. Und es waren vielbeschäftigte Leute, die er hier zu porträtieren hatte; die Schwierigkeit, die einzelnen Aufnahmen zusammenzubringen, mochte groß sein. So war er darauf angewiesen, das Bild stückweise vorzunehmen, so wie er gerade einen der Abzubildenden zur Sitzung bekommen konnte.

Bei einigen der Vorstandsmitglieder hat Holbein die Aufnahmen auch zu Einzelbildnissen benutzt. Im Hofmuseum zu Wien ist das ergreifend schöne Bild eines

der königlichen Leibärzte, Dr. John Chambers. Mit einer ungewöhnlich herzlichen künstlerischen Vertiefung hat Holbein in der ehrwürdigen Erscheinung des Greises, der nach der Inschrift des Gemäldes im 88. Lebensjahre stand, das innere Wesen zur Anschauung gebracht (Abb. S. 115).

Das große Genossenschaftsbild hat sich an seinem Bestimmungsplatz erhalten; es hängt noch im Zunfthaus der Barbiere zu London. Aber es zeigt, abgesehen von der Entstellung durch spätere Übermalungen, daß es auch ursprünglich nur zum Teil von Holbein gemalt worden ist. Es war dem Meister nicht beschieden, die Vollendung dieses Werkes zu erleben.

Wie ein Abschiedsgrüßen des Künstlers, der fern von der Heimat, mitten in der reichsten Schaffenstätigkeit vom Tod überfallen wurde, mutet es uns an, daß er gerade in dem letzten Jahr seines Lebens mehrmals sich selbst gemalt hat.

Der Bestimmung dieser Selbstbildnisse, an Freunde und Gönner als Geschenk überreicht oder auch in das Ausland verschickt zu werden, entsprach es, daß sie in kleinem Maßstab ausgeführt wurden. Daher ist es erklärlich, daß sie als leichtbeweglicher Besitz aus einer Hand in die andere wanderten, sobald einmal der Zuneigungswert, den ihnen die persönliche Erinnerung an Holbein verlieh, durch die Zeit verwischt worden war. So kam es, daß schließlich ihre Spur verlorenging. Andererseits hat ihre Begehrtheit, besonders wohl in der ersten Zeit nach Holbeins Tode, Nachbildungen in größerer Zahl entstehen lassen.

Am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren mehrere Selbstbildnisse Holbeins bekannt, die sich zum Teil außerhalb Englands befanden. Der niederländische Maler und Kunstschriftsteller van Mander sah ihrer zwei zu Amsterdam; beide waren Rundbildchen, das eine ganz klein, „als Miniatur gemalt", das andere „etwa einen Handteller groß". Und van Manders deutscher Berufsgenosse Joachim von Sandrart besaß selbst ein solches Rundbildchen und verschenkte es zu Amsterdam. Ob dieses eins von jenen beiden, oder ob es ein drittes war, kann man nicht wissen; zwischen der Zeit, wo van Mander in Amsterdam lebte, und Sandrarts dortigem Aufenthalt liegen vier Jahrzehnte. Von einer Datierung der Bildchen spricht weder der eine noch der andere. Mehr Anhalt als diese schriftlichen Nachrichten geben zwei gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts angefertigte Kupferstiche, der eine von dem Rubensschüler Vorsterman, der andere von dem Böhmen Wenzel Hollar. Beide zeigen übereinstimmend den Kopf in einer Stellung zwischen Vorder- und Dreiviertelansicht, mit sehr ernstem Gesichtsausdruck; das Kinn ist, nach dem in England — wenigstens in den dem Hofe nahestehenden Kreisen — allgemein nachgeahmten Beispiel des Königs, von einem Vollbart umgeben; den Scheitel bedeckt ein anliegendes Käppchen; am Hals tritt aus dem geschlossenen Rock der mit einer schmalen Einkräuselung eingefaßte Hemdkragen hervor. Hollar hat in seiner Radierung die Bezeichnung des Originals, bestehend aus zwei H, der Altersangabe fünfundvierzig und der Jahreszahl 1543, mit abgebildet. In der Unterschrift des Stiches nennt er neben seinem und Holbeins Namen den Aufbewahrungsort des Originals: die Sammlung des Grafen Arundel. Vorsterman sagt nicht, wo er seinen Stich angefertigt hat. Die Datierung seines Vorbildes bringt er nicht in einer Wiedergabe der Originalbezeichnung, sondern er hat sie in eine lateinische Inschrift verlegt, mit der er das Rund seines Bildchens umgab: „Johannes Holbein, Maler des Königs von Großbritannien, der berühmteste seines Jahrhunderts, im Jahre 1543, im 45. Lebensjahr." Im Bildnis selbst zeigen die beiden Stiche bei aller sonstigen Übereinstimmung eine Verschiedenheit. Hollar gibt nur das Brustbild mit einem Stück

von der rechten Hand. Bei Vorsterman dagegen ist von beiden Händen etwas zu sehen, und zwar in der Art, daß die Tätigkeit des Künstlers durch die Hände gekennzeichnet wird: die Linke Holbeins hält den Zeichenstift, in der Rechten wird ein kleiner Gegenstand sichtbar, in dem man ein Stück farbiger Kreide erraten mag. Es ist nicht nötig, aus der Verschiedenheit zu folgern, daß die Stecher nach zwei verschiedenen Originalen gearbeitet hätten. Aber die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen.

Mit dem Selbstporträt Holbeins, das in der Uffiziengalerie zu Florenz in der Sammlung der Malerbildnisse hängt, haben die Vorlagen der Stiche in Form und Haltung des Kopfes und in der Tracht übereingestimmt. Aber das Florentiner Bild ist weder eine Miniatur noch ein Ölgemälde, sondern eine mit Farbstiften malerisch ausgeführte Zeichnung; knappes Brustbild von annähernd zweidrittel Lebensgröße. Um ihm ein ansehnlicheres Format zu geben, hat man vor etwa zweihundert Jahren, oder noch früher, das Blatt auf einen größeren Bogen Papier geklebt. Es hat durch Überarbeitungen an Ursprünglichkeitswert eingebüßt, aber die Züge des Gesichtes sprechen noch lebendig durch die Beschädigungen hindurch. Auch die lateinische Inschrift ist übergangen, dabei in der Form der Buchstaben verändert, aber ihre Echtheit wird nicht angezweifelt. Sie besagt, daß der Dargestellte Johannes Holpenius aus Basel ist, im Alter von fünfundvierzig Jahren, abgebildet von ihm selbst (Abb. S. 1).

Von den Rundbildern mit der zeichnenden Hand sind im Laufe der letzten Jahrzehnte mehrere zum Vorschein gekommen, sowohl Miniaturen wie kleine Ölgemälde. Einzelne von ihnen haben sehr gute malerische Eigenschaften. Aber die Berechtigung des Anspruches, als Werk von Holbeins eigener Hand angesehen zu werden, erscheint bei keinem gesichert.

Unter den Miniaturen gilt als die vorzüglichste ein Exemplar von weniger als vier Zentimeter Durchmesser in der Wallace-Sammlung zu London. Unter den Ölbildern erscheinen zwei als hervorhebenswert. Das eine befand sich im Besitze des Freiherrn von Stackelberg-Fachna zu Reval. Es trägt in seiner Bezeichnung neben der Altersangabe fünfundvierzig die Jahreszahl 1542. Mithin muß es — die Ursprünglichkelt der Inschrift vorausgesetzt — auf eine Uraufnahme Holbeins zurückgehen, die früher liegt als die Florentiner Zeichnung, auf der die Jahreszahl 1543 gelesen wird. Es zeigt auch eine für die Bewegung nicht unwichtige Abweichung von dieser: während in der Zeichnung das rechte Auge perspektivisch tiefer steht als das linke, steht hier das rechte höher. Das zweite der hier zu erwähnenden Bildchen gehört Frau Mathilde Verity zu Florenz. Es ist, soweit die Überlieferungen reichen, immer in englischem Besitz gewesen. Das Gesicht erscheint hier etwas dicker, doch beruht dieses Aussehen zum Teil auf kleinen Beschädigungen der Malerei. Von der Florentiner Zeichnung weicht die Form der Augen am meisten ab. Mit merkwürdiger Schärfe spricht aus dem Blick der Ausdruck der Selbstbeobachtung.

Was den Selbstbildnissen Holbeins aus seinem letzten Lebensjahr einen ganz besonderen, auch in den Nachbildungen bewahrten Reiz verleiht, das ist der Einblick, den sie in Holbeins Charakter gewähren. Da ist gar nichts von Eitelkeit, nichts von allem, womit sonst Künstler gern prunken wollen, wenn sie ihr eigenes Bild der Welt überliefern. Holbein tritt uns hier in seiner einfachen schwarzen Arbeitskleidung als ein Künstler entgegen, der beim Malen seiner eigenen Persönlichkeit nichts weiter im Auge hatte als das, seine Züge mit scharfer Aufmerksamkeit zu studieren und seine Erscheinung und sein Wesen mit voller Treue und großzügiger

Schlichtheit wiederzugeben. Er offenbart sich auch im eigenen Bilde als der große Meister der Bildniskunst, der durch eine einzigartige Sicherheit und Feinheit in der Beobachtung dessen, was sich äußerlich zeigt, dazu kommt, die innerlichen Eigenschaften eines Menschen zu erfassen und sichtbar zu machen.

Hans Holbein starb im Herbst 1543, vermutlich als ein Opfer der Pest, die damals in London wütete. Wie sein Geburtstag, so ist auch sein Sterbetag unbekannt. Sein Tod fällt in einen Zeitraum, den zwei Daten auf einer in der Urschrift erhaltenen Urkunde umgrenzen. Diese Urkunde ist Holbeins letzter Wille, mit einem nachträglichen amtlichen Vermerk.

Das Testament ist vom 7. Oktober 1543 datiert. Von seiner Familie zu Basel spricht Holbein darin nicht. Für diese hatte er augenscheinlich schon vorgesorgt, und die Erbschaft seines zu Wohlhabenheit gelangten Oheims Siegmund, der im Jahr 1540 zu Bern kinderlos starb, war ihm dabei zu Hilfe gekommen; die Familie lebte auch nach seinem Tode in guten Verhältnissen. Die letztwillige Verfügung bezieht sich nur auf die Ordnung seiner Londoner Verhältnisse. Sein Pferd und seine sonstige Habe sollte verkauft werden zur Deckung der Guthaben einiger Freunde. Man braucht nicht anzunehmen, daß Holbein bei der Niederschrift seines letzten Willens schon erkrankt gewesen wäre. In der Pestzeit dachte gewiß mancher an eine Bekundung seines letzten Willens. Sicherlich lag er damals nicht an der schrecklichen Seuche danieder, denn bei der Abfassung des Testamentes waren vier Zeugen zugegen, was am Lager eines Pestkranken wohl nicht vorkam.

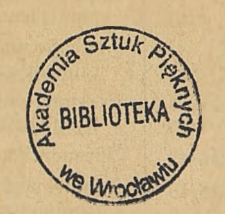
Am 29. November wurde einer der Zeugen, der Goldschmied Johannes von Antwerpen, von der zuständigen Behörde zum Verwalter von Holbeins Nachlaß eingesetzt. Das besagt der unter diesem Datum unter das Testament geschriebene amtliche Vermerk. Holbein wird hier als „neulich in der Pfarrei St. Andreas Undershafte verstorben" bezeichnet.

König Heinrich VIII. erhielt ein Werk von der Hand seines Künstlers noch nach dessen Tode. Zu Neujahr 1544 wurde ihm von einem seiner Kämmerer ein Entwurf Holbeins zu einer Wanduhr verehrt, eine jetzt im Britischen Museum befindliche große Zeichnung von prächtig geschmackvoller Erfindung.

Verzeichnis der Abbildungen

Farbige Tafeln

Abbildungen im Bilderteil





Selbstbildnis
Farbige Zeichnung (1543). Florenz, Uffizien. (Zu Seite 60)



Die Knaben Prosy und Hanns Holbain, gezeichnet von ihrem Vater, Hans Holbein dem Älteren

Silberstiftzeichnung (1511). Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 2)

3

Ambrosius Holbein
Knabenbildnis. Gemälde. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 2)



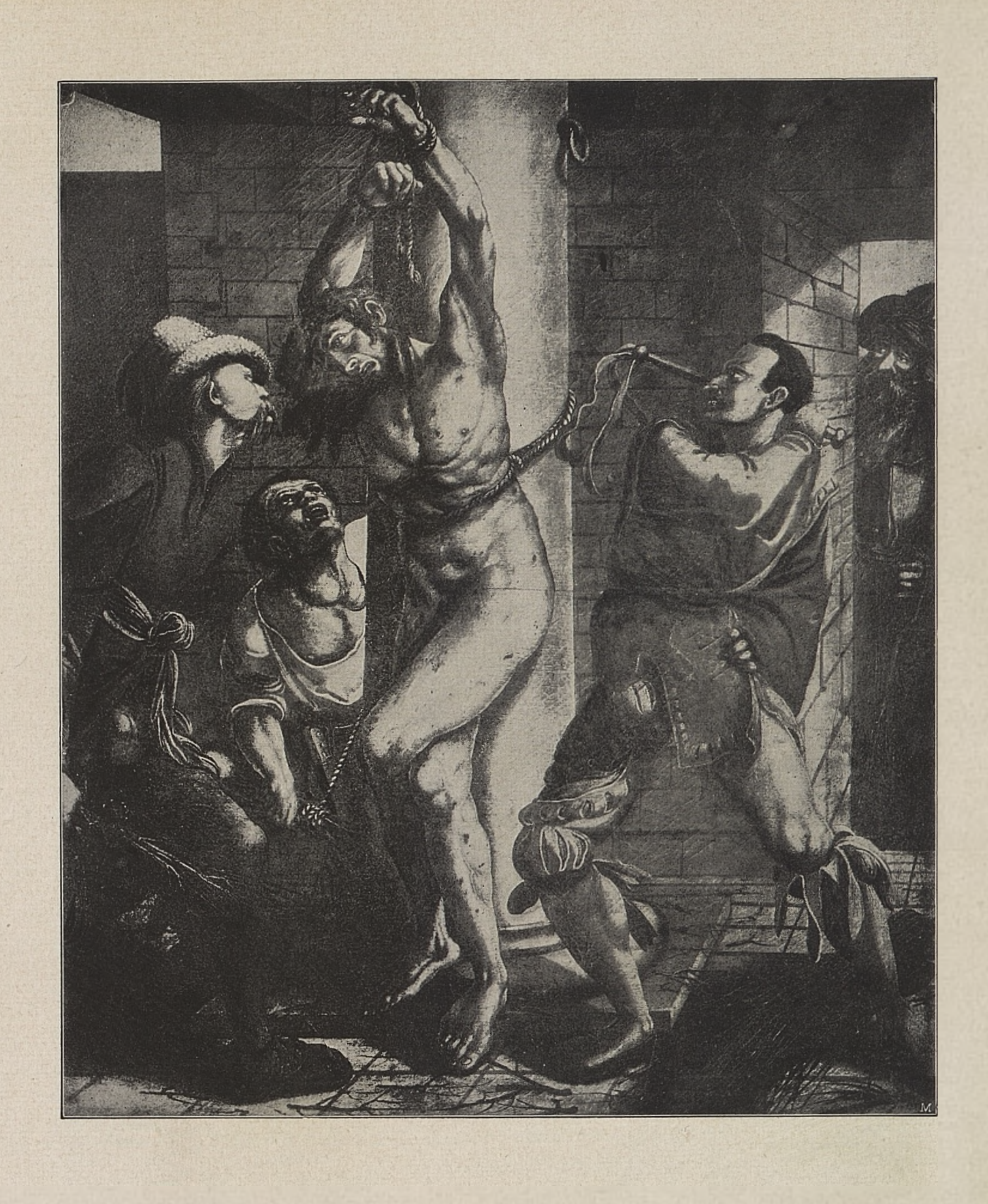
Ambrosius Holbein
Knabenbildnis. Vorzeichnung zum Gemälde. Basel, Öffentliche Kunstsammlung
(Zu Seite 2)



Maria (?)
Gemälde. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 3)

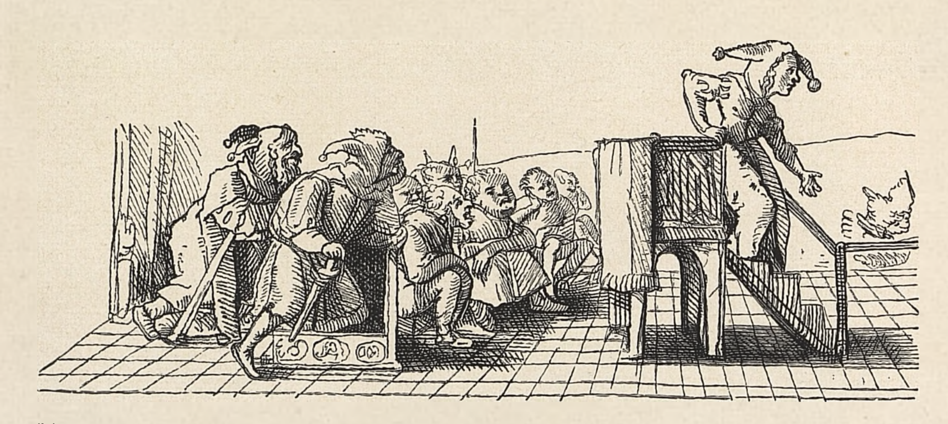


St. Johannes Ev.
Gemälde. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 3)

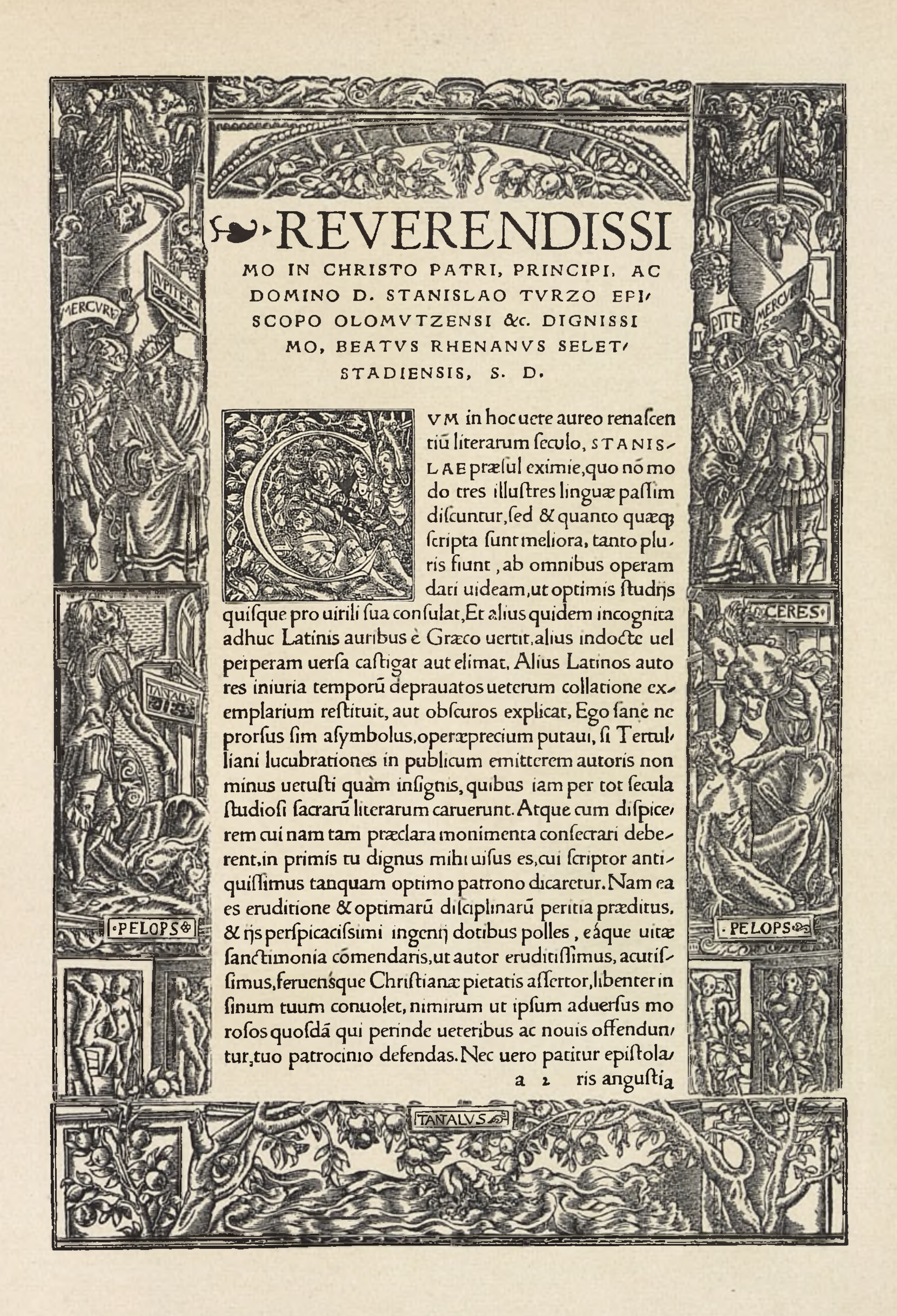


Die Geißelung
Ölgemälde. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 3)

Das letzte Abendmahl
Ölgemälde. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 3)



Schlußbild zu Erasmus' „Lob der Narrheit"
Die Narrheit steigt vom Katheder herunter. Federzeichnung in einem Exemplar des Buches
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 5)



REVERENDISSIMO IN CHRISTO PATRI, PRINCIPI, AC DOMINO D. STANISLAO TVRZO EPISCOPO OLOMVTZENSI &c. DIGNISSIMO, BEATVS RHENANVS SELETSTADIENSIS, S. D.

CVM in hoc uere aureo renascentiũ literarum seculo, STANISLAE præsul eximie, quo nõ modo tres illustres linguæ passim discuntur, sed & quanto quæq; scripta sunt meliora, tanto pluris fiunt, ab omnibus operam dari uideam, ut optimis studijs quisque pro uirili sua consulat, Et alius quidem incognita adhuc Latinis auribus è Græco uertit, alius indocte uel perperam uersa castigat aut elimat. Alius Latinos autores iniuria temporũ deprauatos ueterum collatione exemplarium restituit, aut obscuros explicat, Ego sane ne prorsus sim asymbolus, operæprecium putaui, si Tertulliani lucubrationes in publicum emitterem autoris non minus uetusti quàm insignis, quibus iam per tot secula studiosi sacrarũ literarum caruerunt. Atque cum dispicerem cui nam tam præclara monimenta consecrari deberent, in primis tu dignus mihi uisus es, cui scriptor antiquissimus tanquam optimo patrono dicaretur. Nam ea es eruditione & optimarũ disciplinarũ peritia præditus, & ijs perspicacissimi ingenij dotibus polles, eáque uitæ sanctimonia cõmendaris, ut autor eruditissimus, acutissimus, ferueńsque Christianæ pietatis assertor, libenter in sinum tuum conuolet, nimirum ut ipsum aduersus morosos quosdã qui perinde ueteribus ac nouis offenduntur, tuo patrocinio defendas. Nec uero patitur epistolaris angustia

a 2 ris angustia

Buchverzierung mit der Geschichte des Tantalus

Im Text Zierbuchstabe mit Simson und Delila. Holzschnitte. (Zu Seite 5)



Kreuztragung Christi

Gemälde (1515). Karlsruhe, Kunsthalle. (Zu Seite 3)



Ausschnitt aus der Kreuztragung
Karlsruhe, Kunsthalle. (Zu Seite 3)



Bemalte Tischplatte für Hans Bär in Basel
Rekonstruktion
(Zu Seite 4)



Krämer mit Affen (1515). Ausschnitt aus der Tischplatte Abbildung Seite 10. Zürich, Landesmuseum

Wer Jemandt hie der gern welt lernen dütsch schriben und läsen
uß dem aller kürtzisten grundt den Jeman erdencken kan Do durch
ein Jeder der vor nit ein büchstaben kan der mag kürtzlich und bald
begriffen ein grundt do durch er mag von jm selbs lernen sin schuld
uff schribē und läsen und wer es nit gelernen kan so ungeschickt
were Den will ich um̄ nüt und vergeben gelert haben und gantz nüt
von jm zů lon nemen er sig wer er well burger oder hantwercks ge
sellen frouwen und junckfrouwen wer sin bedarff der kum har jn der
wirt drüwlich gelert um̄ ein zimlichen lon · Aber die junge knabē
und meitlin noch den fronuasten wie gewonheit ist · 1 5 1 6 ·

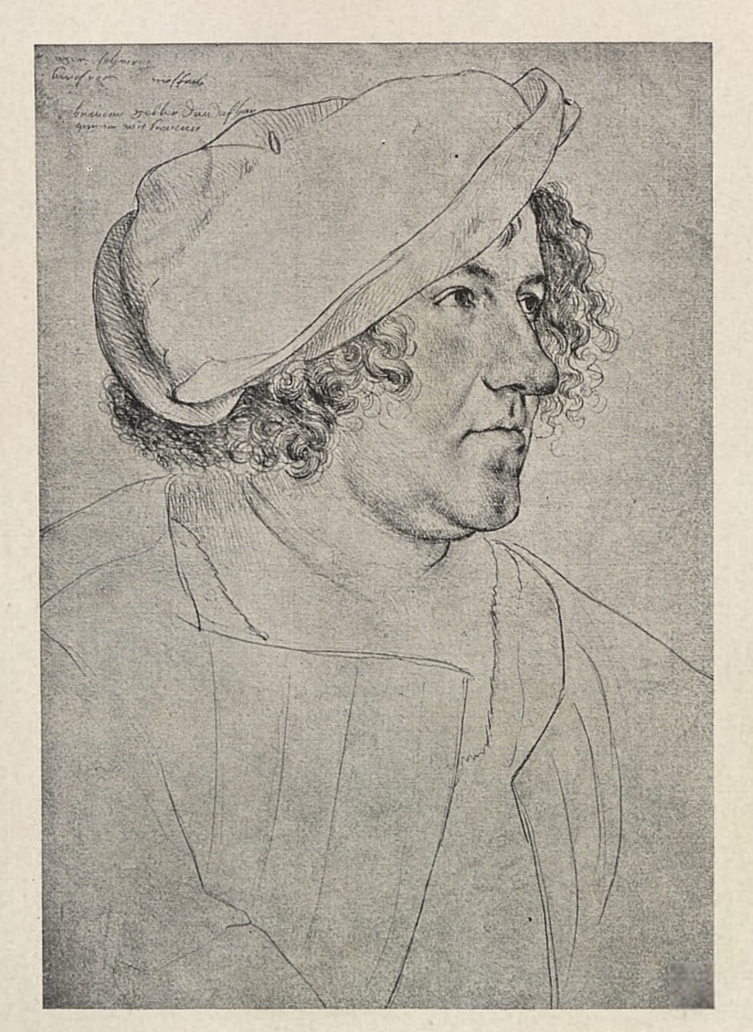


wer jemand hie der gern welt lernen dütsch schriben und läsen uß dem aller
kürtzisten grundt den jeman erdencken kan do durch ein jeder der vor nit ein
büchstaben kan der mag kürtzlich und bald begriffen ein grundt Do durch er
mag von jm selber lernen sin schuld uff schriben und läsen und wer es
nit gelernen kan so ungeschickt were Den will ich um̄ nüt und ver
geben gelert haben und gantz nüt von jm zů lon nemen er syg
wer er well burger oder handtwercks gesellen frowen und ju
nckfrouwen wer sin bedarff der kum har jn der wirt drüwlich
gelert um̄ ein zimlichen lon · Aber die jungen knaben und mei
lin noch den fronuasten wie gewonheyt ist · Anno · m cccc xvi



Das Aushängeschild eines Schulmeisters

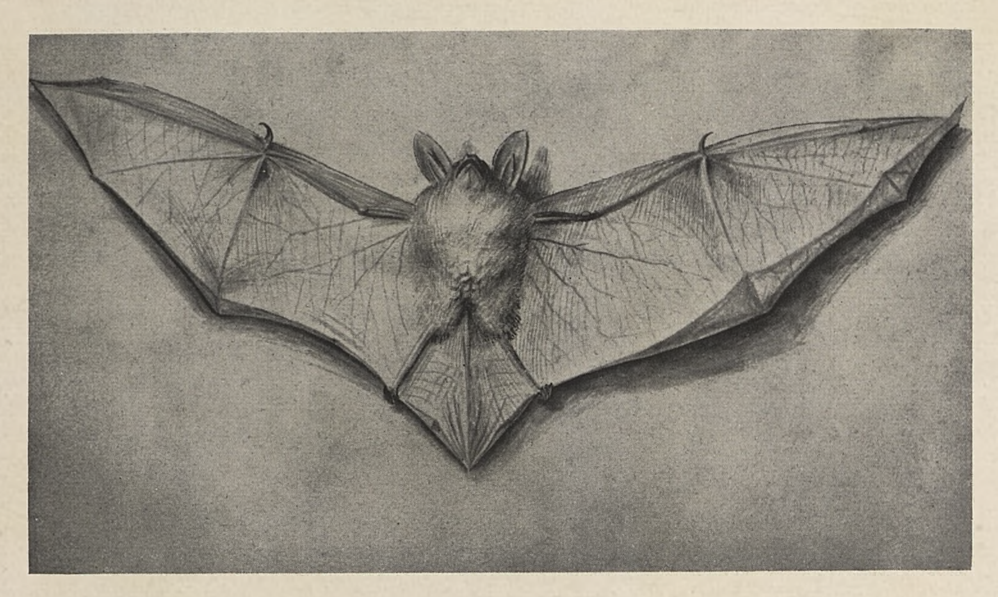
Ölmalerei (1516). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 6)



Der Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen
Zeichnung in Silberstift und Rötel. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 7)



Dorothea Kannengießer, Gattin des Bürgermeisters Jakob Meyer
Zeichnung in Silberstift und Rötel. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 7)



Naturstudie
Zeichnung in Silberstift und Wasserfarben. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 8)

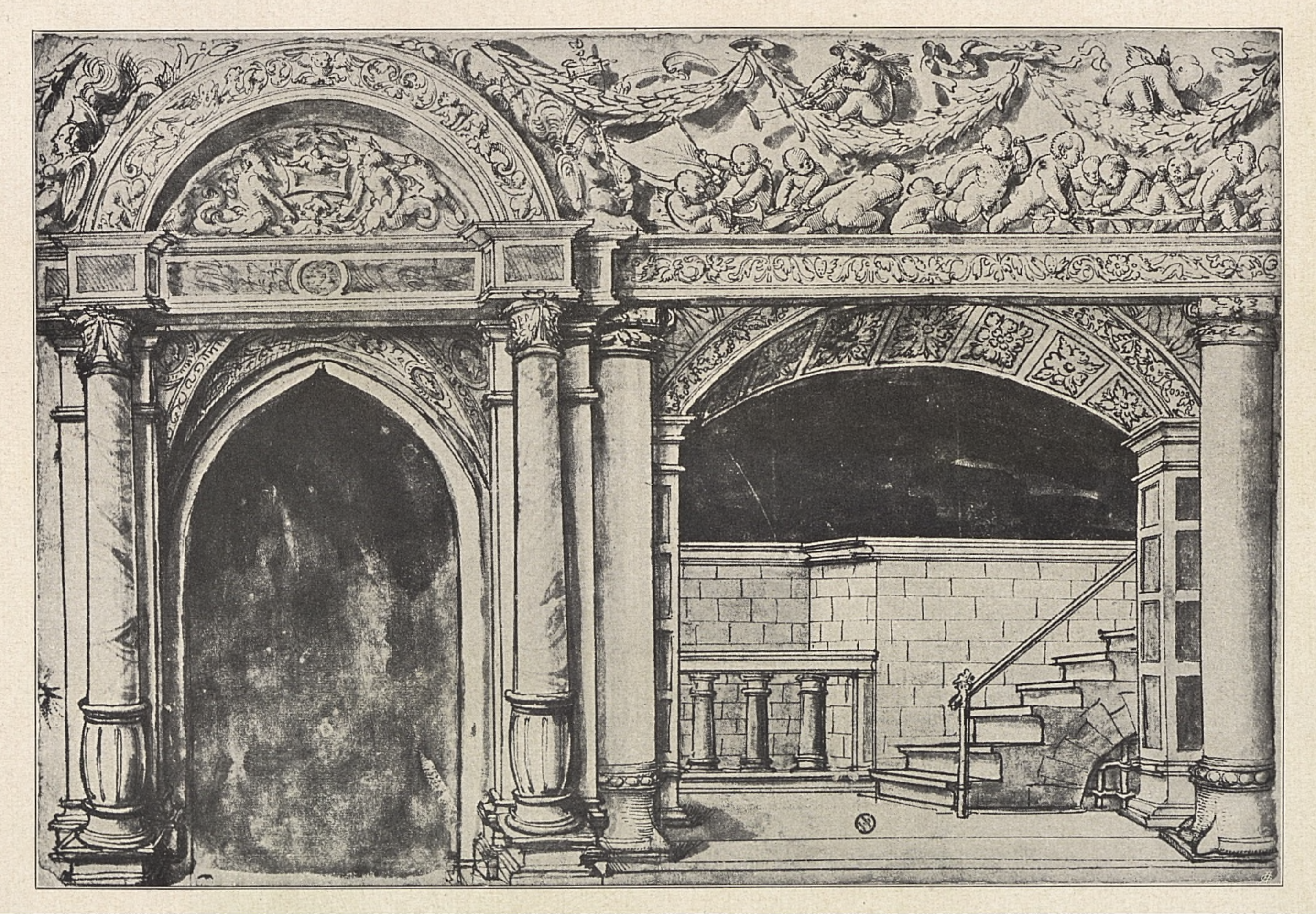
Naturstudien
Aquarellierte Silberstiftzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 8)



Adam und Eva
Ölmalerei auf Papier (1517). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 7)



Die Standhaftigkeit der Leäna
Entwurf zu einem Bilde der Außenbemalung des Hertensteinschen Hauses. Getuschte Federzeichnung
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 9)



Entwurf zur Bemalung des Erdgeschosses des Hertensteinschen Hauses

Getuschte Federzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 9)



Christus am Kreuz
Zeichnung. Augsburg, Maximilian-Museum. (Zu Seite 8)



Das letzte Abendmahl
Ölgemälde. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 10)



Scheibenriß mit Maria mit Kind

Gegenstück zu Abb. Seite 21. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 11)



Scheibenriß mit Papst mit Märtyrerpalme
Gegenstück zu Abb. Seite 20. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 11)



Die heilige Barbara
Getuschte Vorzeichnung für eine Fensterscheibe. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 11)



Die heilige Katharina
Getuschte Vorzeichnung für eine Fensterscheibe. Basel, Öffentliche Kustsammlung. (Zu Seite 11)



Marienbild mit Stifter
Getuschte Vorzeichnung für eine Fensterscheibe. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 12)



Der Erzengel Michael
Getuschte Vorzeichnung für eine Fensterscheibe. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 12)



Christus vor Kaiphas
Aus der Folge von Tuschzeichnungen aus der Leidensgeschichte Christi. Vorlagen für Glasmalerei
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 12)



Die Verspottung Christi
Aus der Folge von Tuschzeichnungen aus der Leidensgeschichte Christi
Vorlagen für Glasmalerei. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 12)



Die Geißelung
Aus der Folge von Tuschzeichnungen aus der Leidensgeschichte Christi
Vorlagen für Glasmalerei. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 12)



Die Händewaschung des Pilatus
Aus der Folge von Tuschzeichnungen aus der Leidensgeschichte Christi. Vorlagen für Glasmalerei
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 13)



Die Kreuztragung
Aus der Folge von Tuschzeichnungen aus der Leidensgeschichte Christi. Vorlagen für Glasmalerei
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 13)



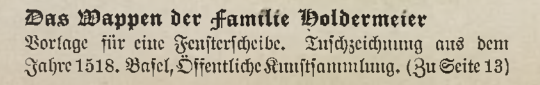
Die Kreuzigung
Aus der Folge von Tuschzeichnungen aus der Leidensgeschichte Christi. Vorlagen für Glasmalerei
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 13)



Zeichnung zu einem farbigen Glasfenster
Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 13)



Entwurf zu einem Wappenfenster
Tuschzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 13)



Das Wappen der Familie Holdermeier

Vorlage für eine Fensterscheibe. Tuschzeichnung aus dem Jahre 1518. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 13)

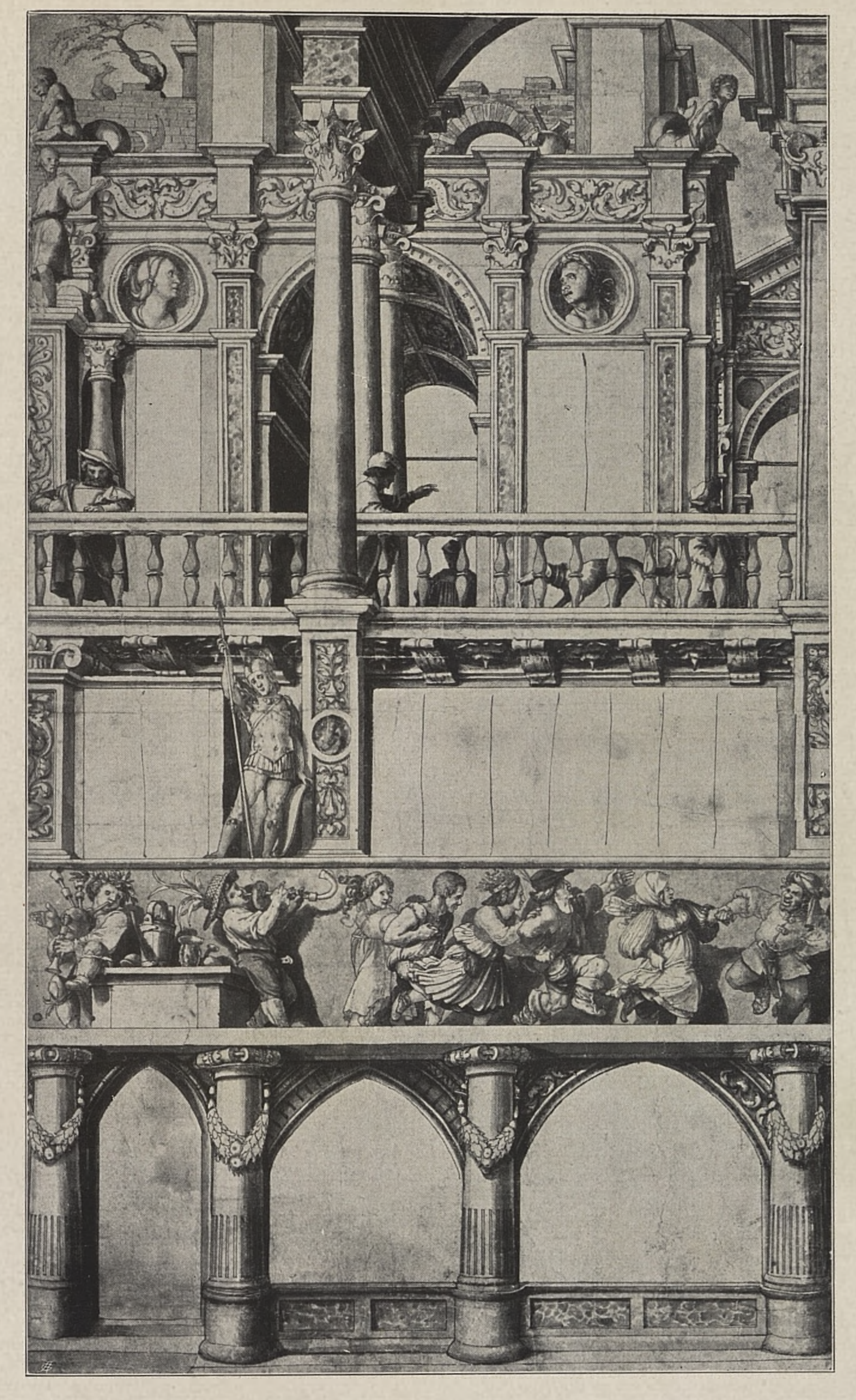


Die Schutzheiligen von Freiburg

Holzschnitt auf der Rückseite des Titels der im Jahre 1520 erschienenen „Stadtrechte und Statuten der löblichen Stadt Freiburg im Breisgau" von Ulrich Zasius. (Zu S. 14 u. 18)



Scheibenriß mit dem Wappen der Familie Fleckenstein
(1517). Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum. (Zu Seite 13)



Entwurf zur Bemalung der Stirnseite des Hauses zum Tanz
Angetuschte Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 14)



Vornehme Baslerin in reicher Tracht und Federhut
Tuschzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 15)



Vornehme Baslerin in Tuchkleid und gestickter Haube
Tuschzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 16)

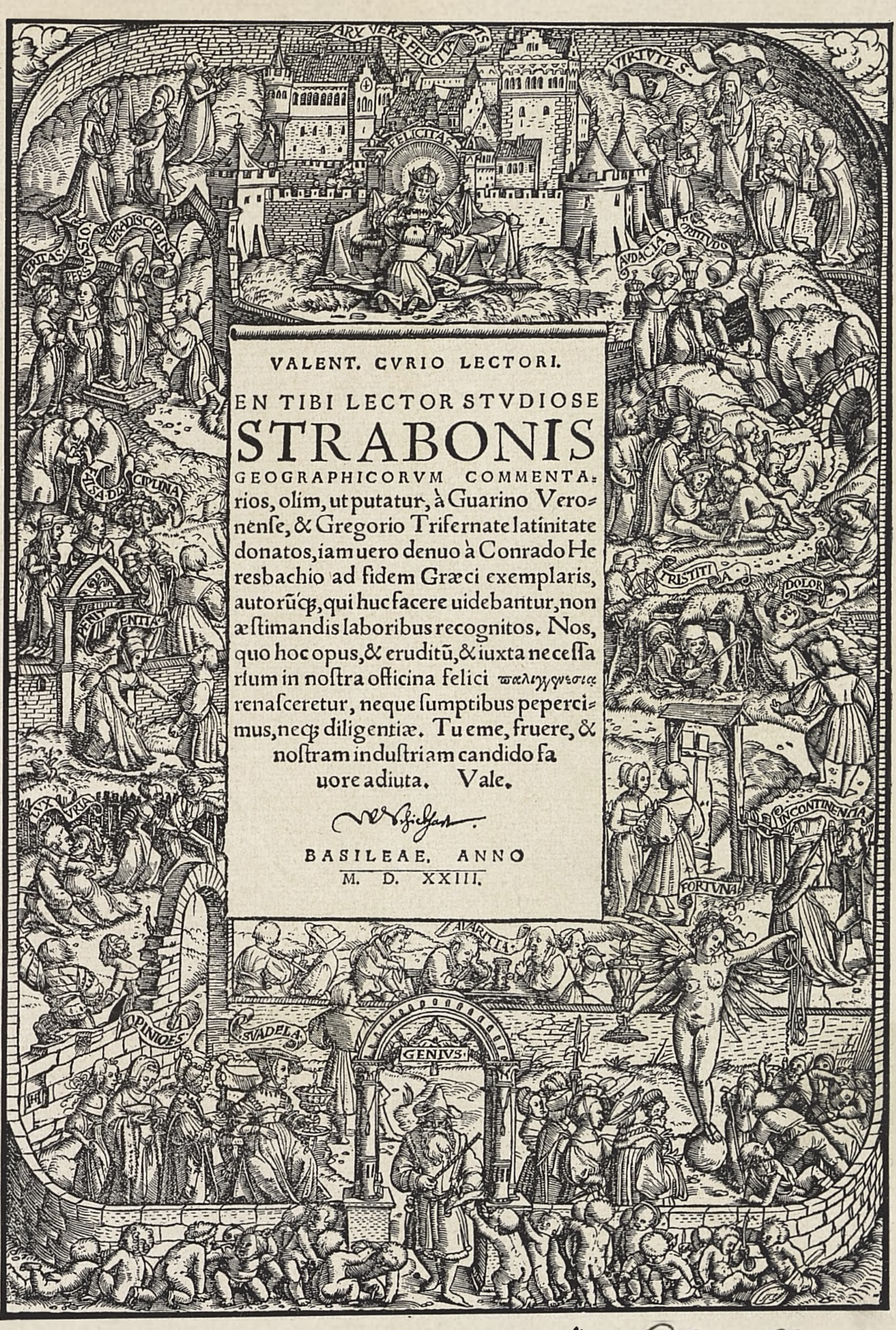


Köpfe von geschenkbringenden Gesandten

Bruchstück aus dem zugrunde gegangenen Wandgemälde des Basler Ratssaales: „Curius Dentatus weist die Gesandten der Samniter zurück". (1521/22). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu S. 17)



König Sapor demütigt den Kaiser Valerian
Entwurf zu einem Wandgemälde des Basler Ratssaales. Angetuschte Zeichnung
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 17)



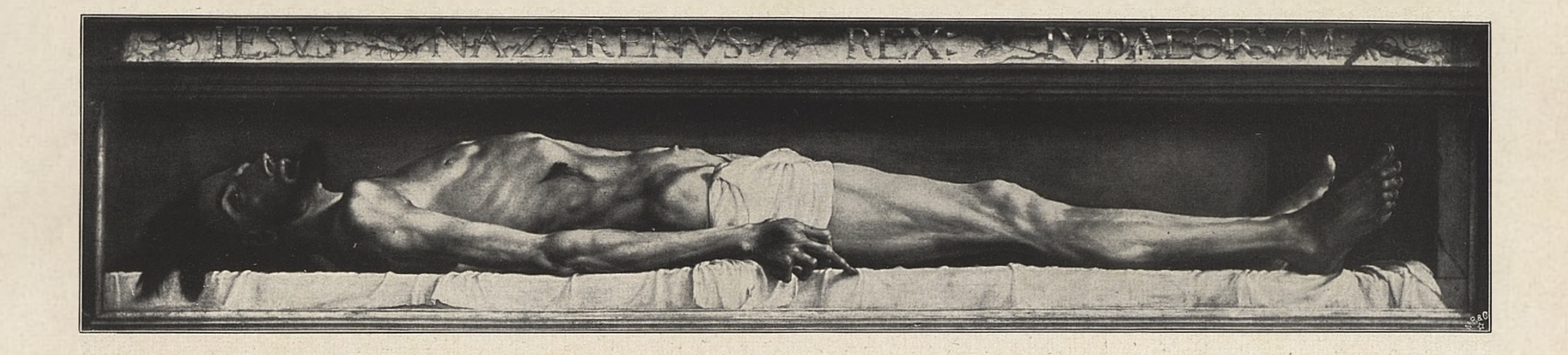
VALENT. CVRIO LECTORI.

EN TIBI LECTOR STVDIOSE
STRABONIS
GEOGRAPHICORVM COMMENTA=
rios, olim, ut putatur, à Guarino Vero=
nenſe, & Gregorio Trifernate latinitate
donatos, iam uero denuo à Conrado He
resbachio ad fidem Græci exemplaris,
autorũq́ꝫ, qui huc facere uidebantur, non
æſtimandis laboribus recognitos. Nos,
quo hoc opus, & eruditũ, & iuxta neceſſa
rium in noſtra officina felici παλιγγενεσίᾳ
renaſceretur, neque ſumptibus peperci=
mus, neqꝫ diligentiæ. Tu eme, fruere, &
noſtram induſtriam candido fa
uore adiuta. Vale.

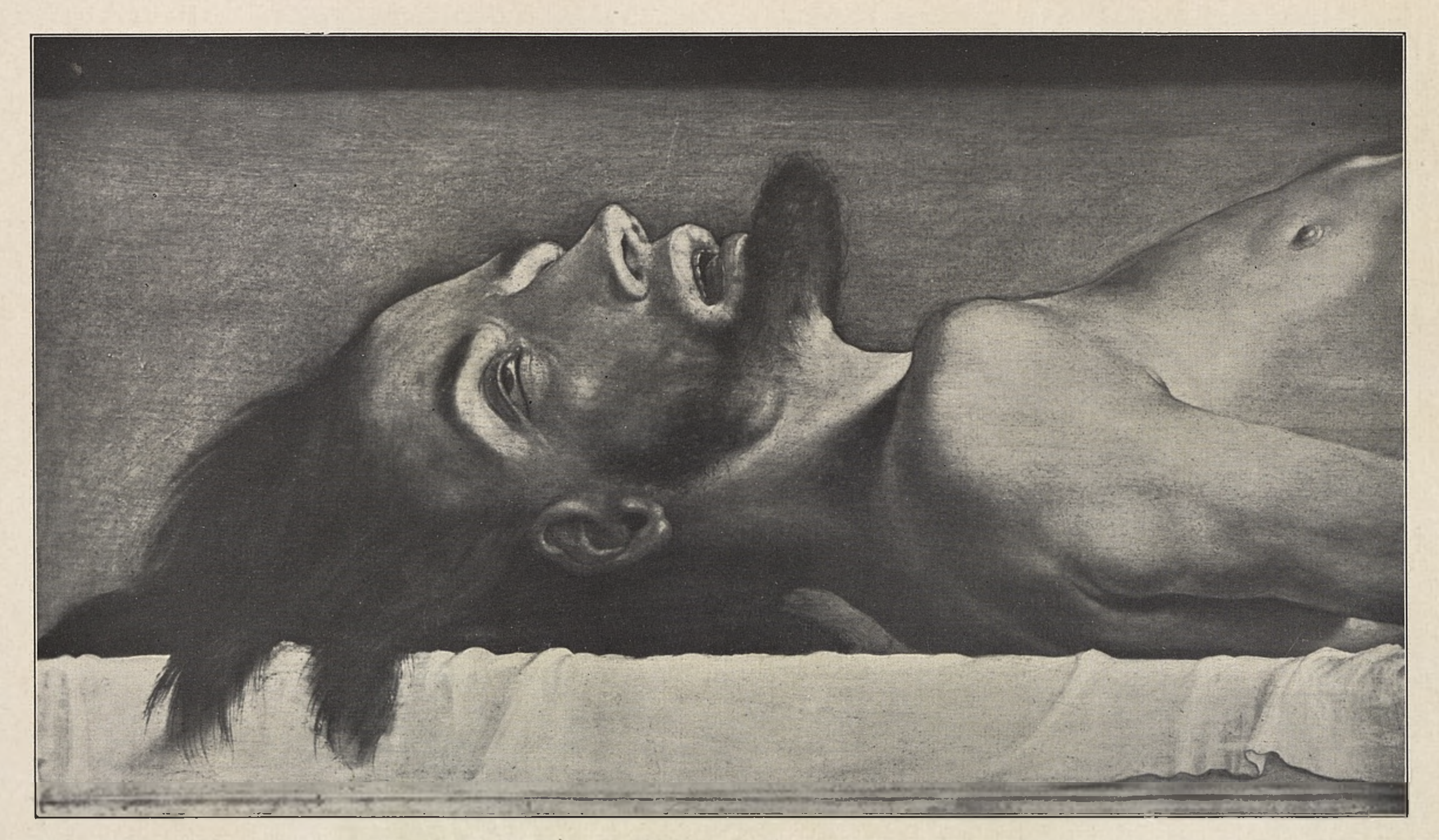
BASILEAE. ANNO
M. D. XXIII.

Paulus Constantinus Phrygio

Die Cebestafel
Buchtitelholzschnitt, zuerst veröffentlicht im Jahre 1522
Nach einem Druck von 1523 im Kupferstichkabinett zu Berlin. (Zu Seite 19)



Christus im Grabe
Ölgemälde (1521). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 17)



Christus im Grabe

Ausschnitt. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 17)



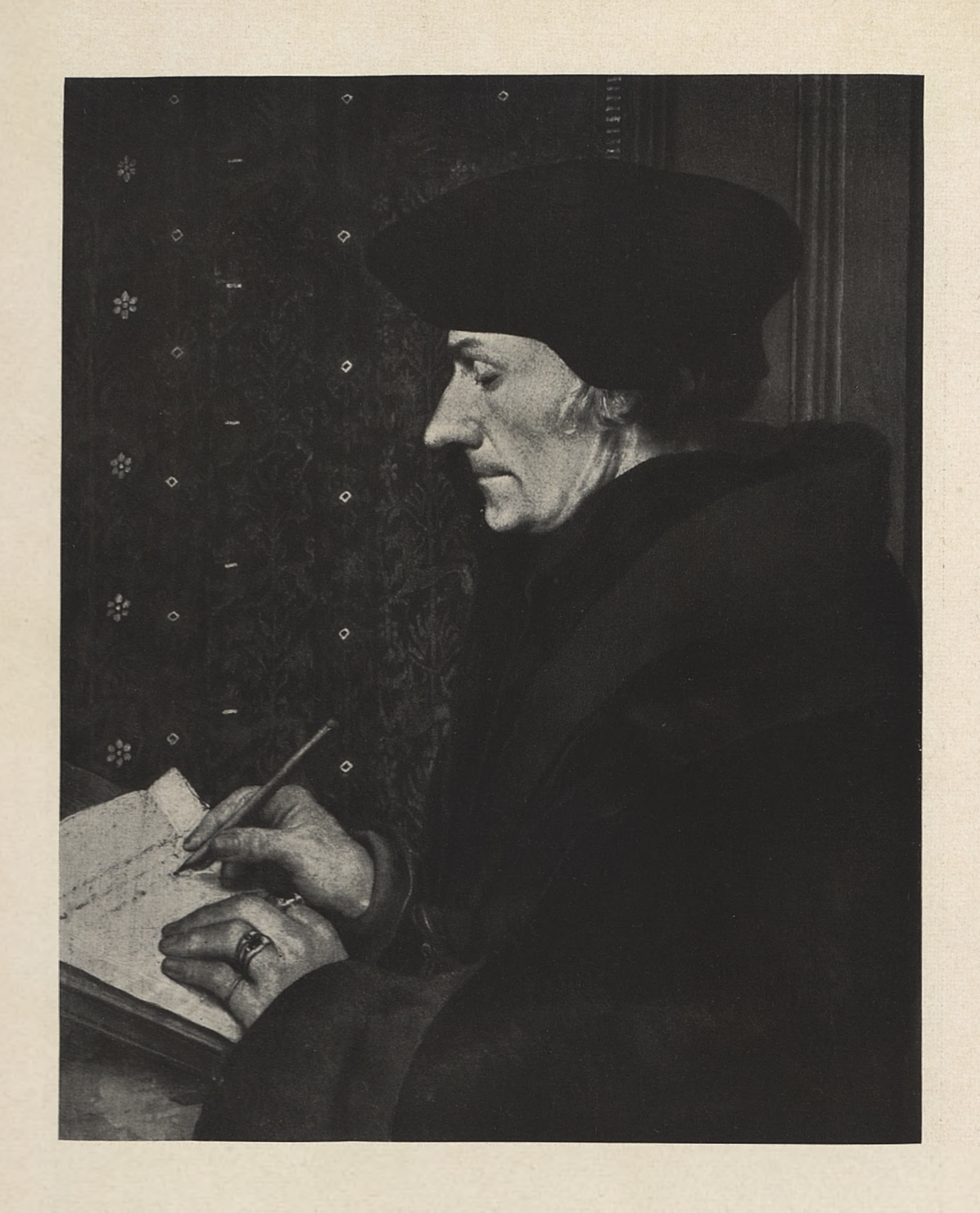
Studienkopf zur Madonna von Solothurn
Silberstiftzeichnung. Paris, Louvre. (Zu Seite 18, 34)



Erasmus von Rotterdam
Holzschnitt. (Zu Seite 20)



Ausschnitt aus der Madonna in Solothurn
(1522.) Siehe auch die Farbentafel gegenüber Seite 24. (Zu Seite 17)



Erasmus von Rotterdam
Ölgemälde in zweidrittel Lebensgröße (1523). Paris, Louvre. (Zu Seite 21)



Erasmus von Rotterdam
Gemälde (1523). Longford Castle, Earl of Radnor. (Zu Seite 21)

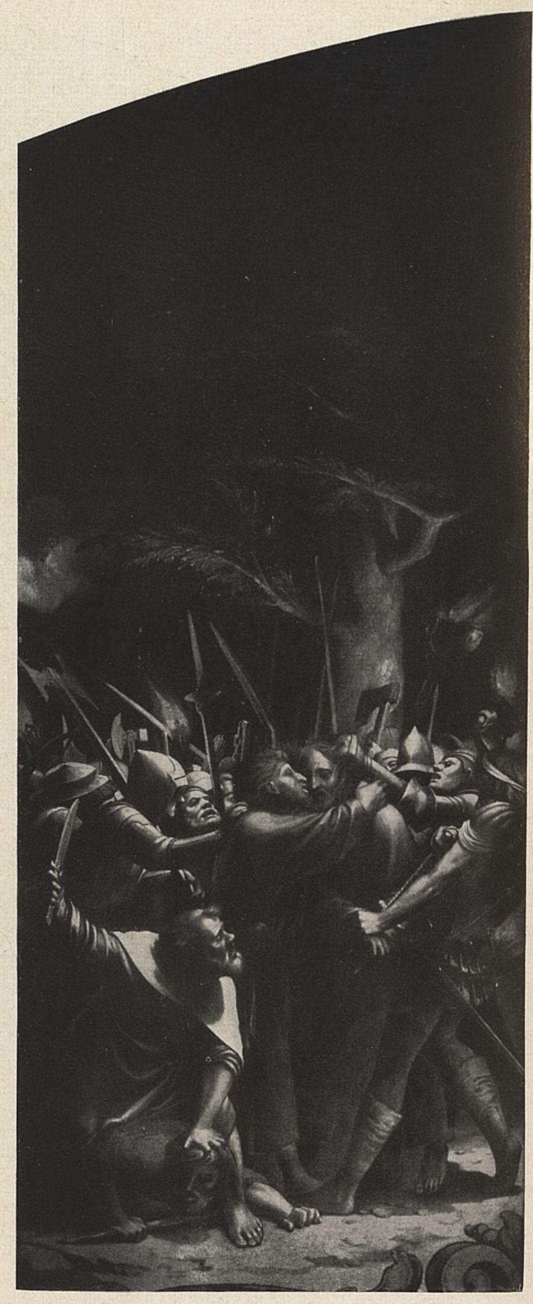


Studie zur rechten Hand des Erasmus in Longford Castle
Silberstiftzeichnung. Paris, Louvre. (Zu Seite 21)



Das Leiden Christi in acht Bildern
Altargemälde. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 22)

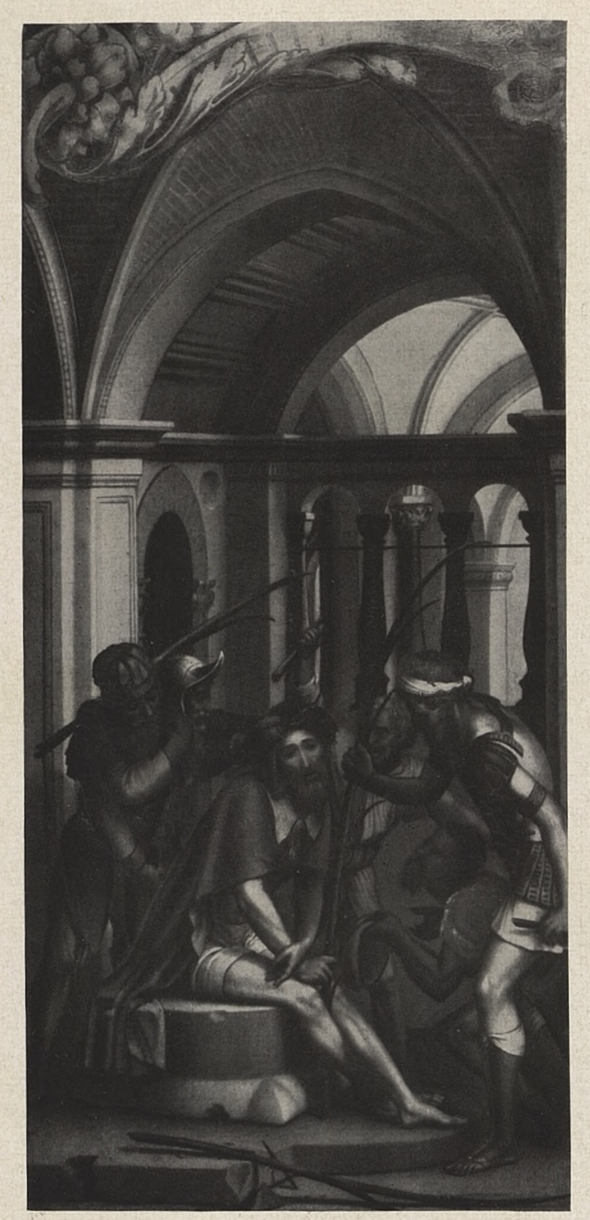




Obere Hälfte der Passionstafel



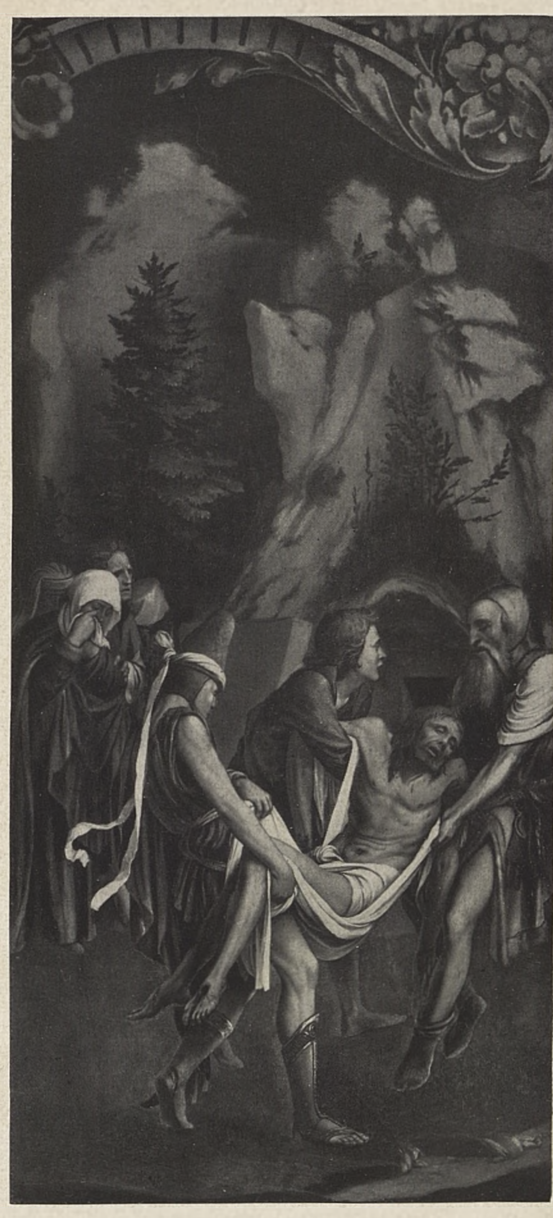

Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 22)





Untere Hälfte der Passionstafel





Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 22)

Aufnahmen G. Röbcke
Freiburg i. B.



Die Anbetung der Weisen
Altarflügel. Im Münster zu Freiburg i. B.
(Zu Seite 24)



Die Geburt Christi
Altarflügel. Im Münster
zu Freiburg i. B.
(Zu Seite 23)



Hirte aus dem Oberriedaltar

Freiburg, Münster
(Zu Seite 24)



Frau und Töchter des Hans Oberried
Ausschnitt aus dem Oberriedaltar. Freiburg, Münster. (Zu Seite 24)

Aufnahme G. Röbcke, Freiburg i. B.



Ausschnitt aus der Anbetung der Weisen
(Vgl. Abb. Seite 50. — Zu Seite 24)



Der Schmerzensmann
Gemälde. Gegenstück zu Abb. Seite 55. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 24)



Die Schmerzensmutter
Gemälde. Gegenstück zu Abb. Seite 54. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 24)



Entwurf zum linken Türflügel der Orgel des Basler Münsters
Bräunlich getuschte Zeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 25)



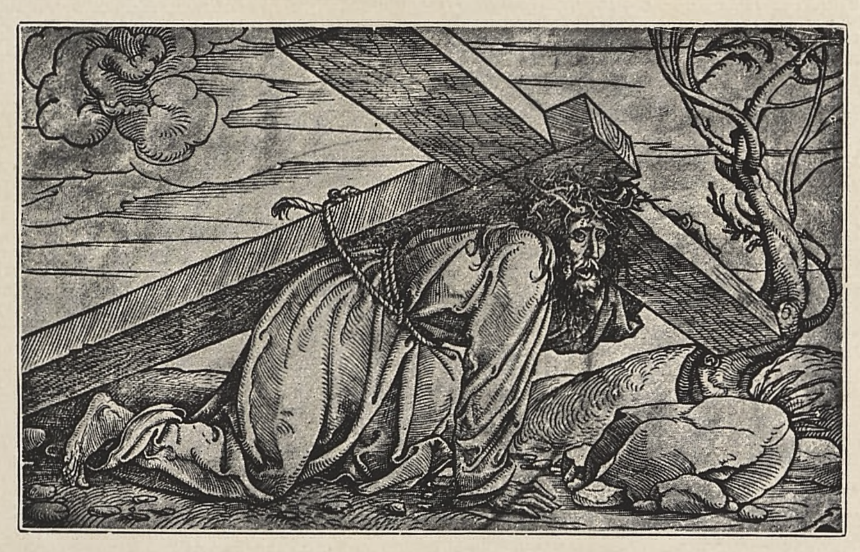
Entwurf zum rechten Türflügel der Orgel des Basler Münsters
Bräunlich getuschte Zeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 25)



Heilige Familie
Tuschzeichnung mit weiß aufgesetzten Lichtern auf rot grundiertem Papier
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 25)



Maria mit dem Kinde
Getuschte und mit Weiß gehöhte Federzeichnung auf grau grundiertem Papier
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 25)



Der kreuztragende Christus
Holzschnitt (einziges Exemplar). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 26)



Die Kreuzschleppung
Tuschzeichnung mit weiß aufgesetzten Lichtern auf grauem Grund. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 26)



Christus auf dem Kreuz sitzend
Tuschzeichnung (1519). Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 26)

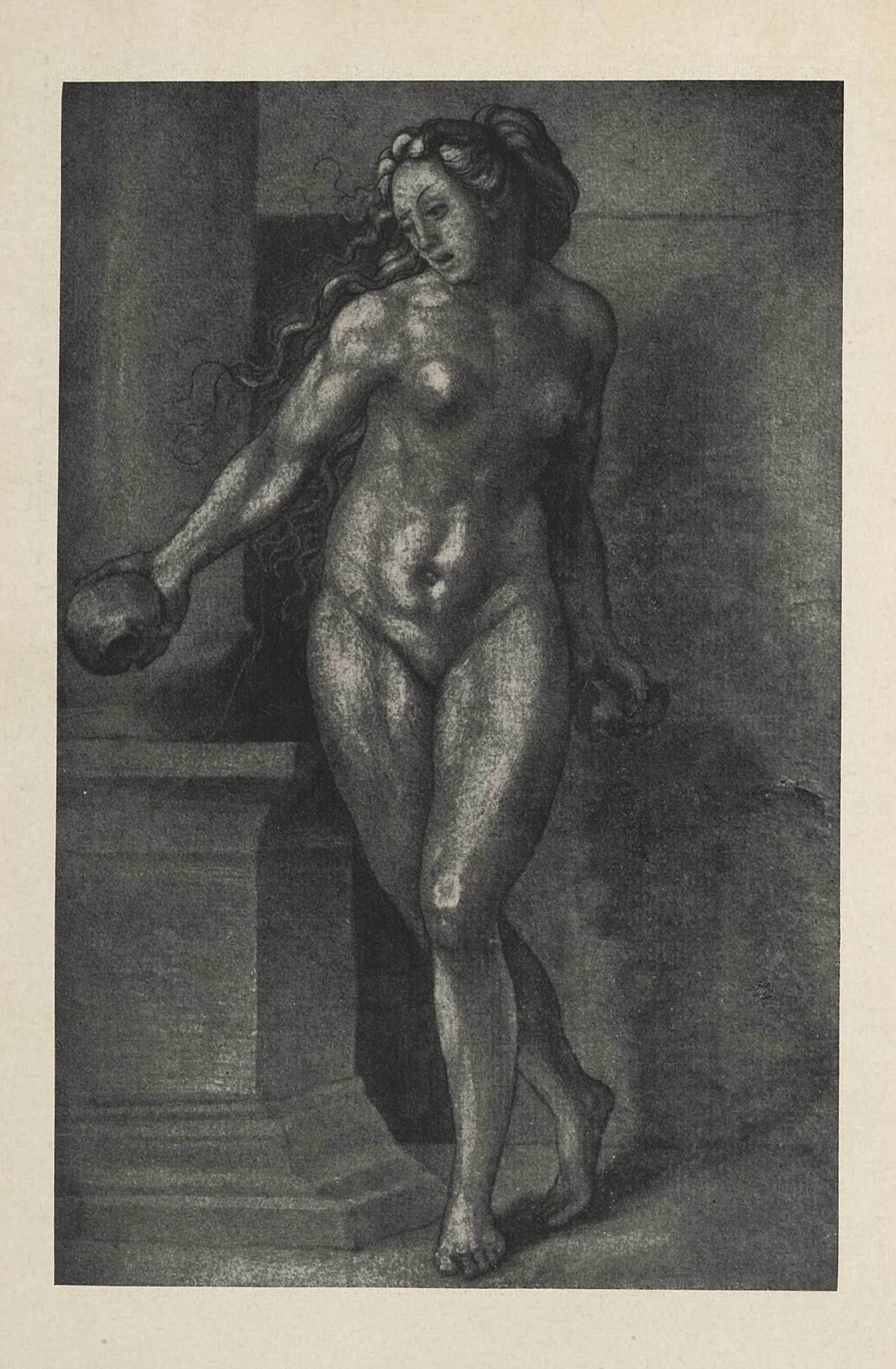


Maria mit Kind
Zeichnung (1520). Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum. (Zu Seite 25)



Kampf von Landsknechten
Tuschzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 27)

Ein zur Abfahrt bereites Schiff mit Bewaffneten
Tuschzeichnung. Frankfurt a. M., Städelsches Museum. (Zu Seite 27)



Nackte Figur von unbekannter Bedeutung
Tuschzeichnung auf rötlichem Papier, weiß gehöht. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 26)



Das Totentanzalphabet
Holzschnitte. Originalgröße. (Zu Seite 28)

Der Keyser.



Der Tod und der Kaiser

Der Schiffman.



Der Tod und der Schiffer



Der Tod und der Ritter

Die Edelfraw.



Der Tod und das Ehepaar

Vier Blätter aus der Holzschnittfolge „Die Todesbilder"
(Zu Seite 28—30)

Der Ackerman.



Der Tod und der Ackermann



Der Tod und die Spieier

Daß iüngst gericht.



Das Weltgericht

Die wapen deß Thotß.



Das Wappen des Todes

Vier Blätter aus der Holzschnittfolge „Die Todesbilder"
(Zu Seite 28—30)



Isaak segnet Jakob (1. Moses 27, 22)
Aus den Holzschnitten zum Alten Testament. Originalgröße. (Zu Seite 31)



Die Heimkehr aus der babylonischen Gefangenschaft (1. Esra 1, 5)
Aus den Holzschnitten zum Alten Testament. (Zu Seite 31)



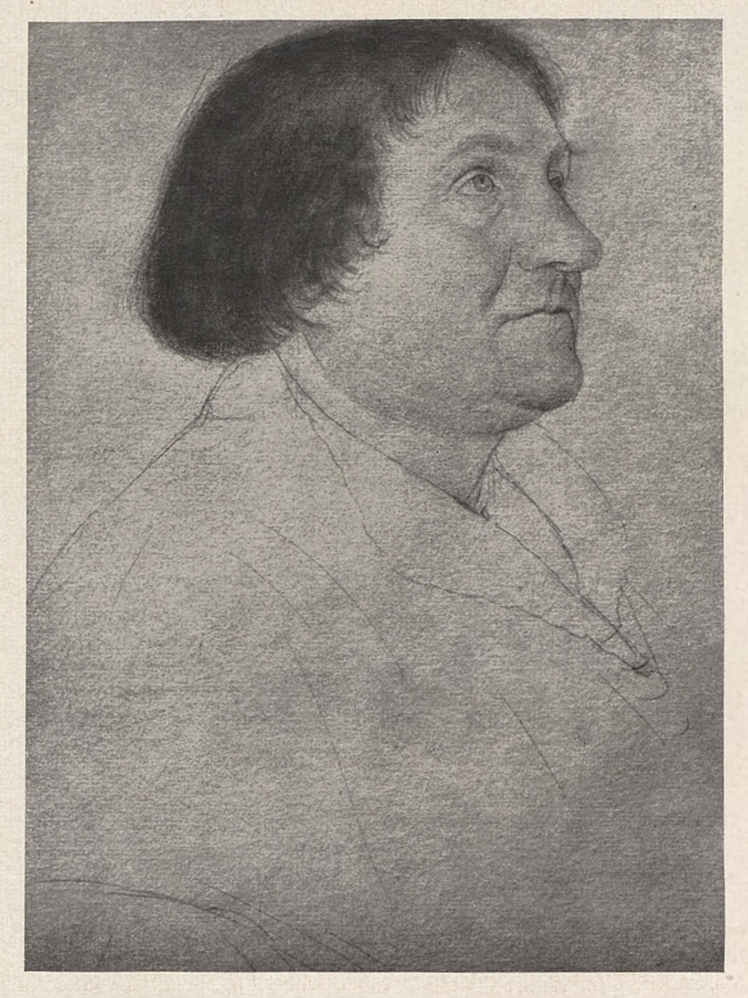
Boas und Ruth (Ruth 2, 5)
Aus den Holzschnitten zum Alten Testament. (Zu Seite 31)



Salomon segnet die Gemeinde (2. Chronika 6, 3)
Aus den Holzschnitten zum Alten Testament. (Zu Seite 31)



Buchsignete für den Drucker Bebel
Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 31)



Jakob Meyer zum Hasen
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Studie zu dem Madonnenbild in Darmstadt. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 32)



Jakob Meyers Ehefrau Dorothea Kannengießer
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Studie zu dem Madonnenbild in Darmstadt. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 32)



Die Madonna des Bürgermeisters Meyer
Gemälde. Darmstadt, Schloß. (Zu Seite 26, 32)



Anna Meyer
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Studie zu dem Madonnenbild in Darmstadt
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 32)

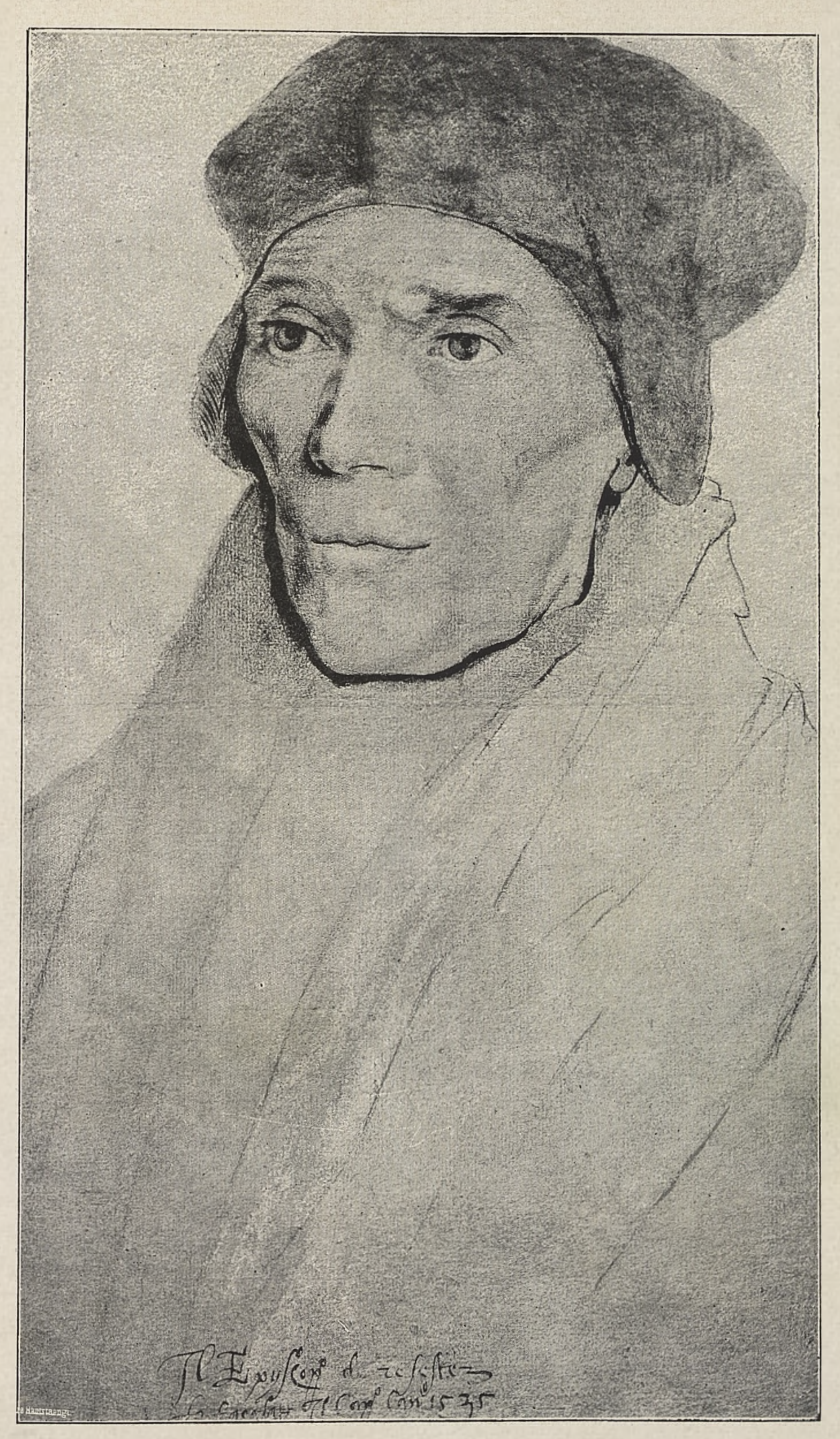


Lais von Corinth
Gemälde (1526). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 34)

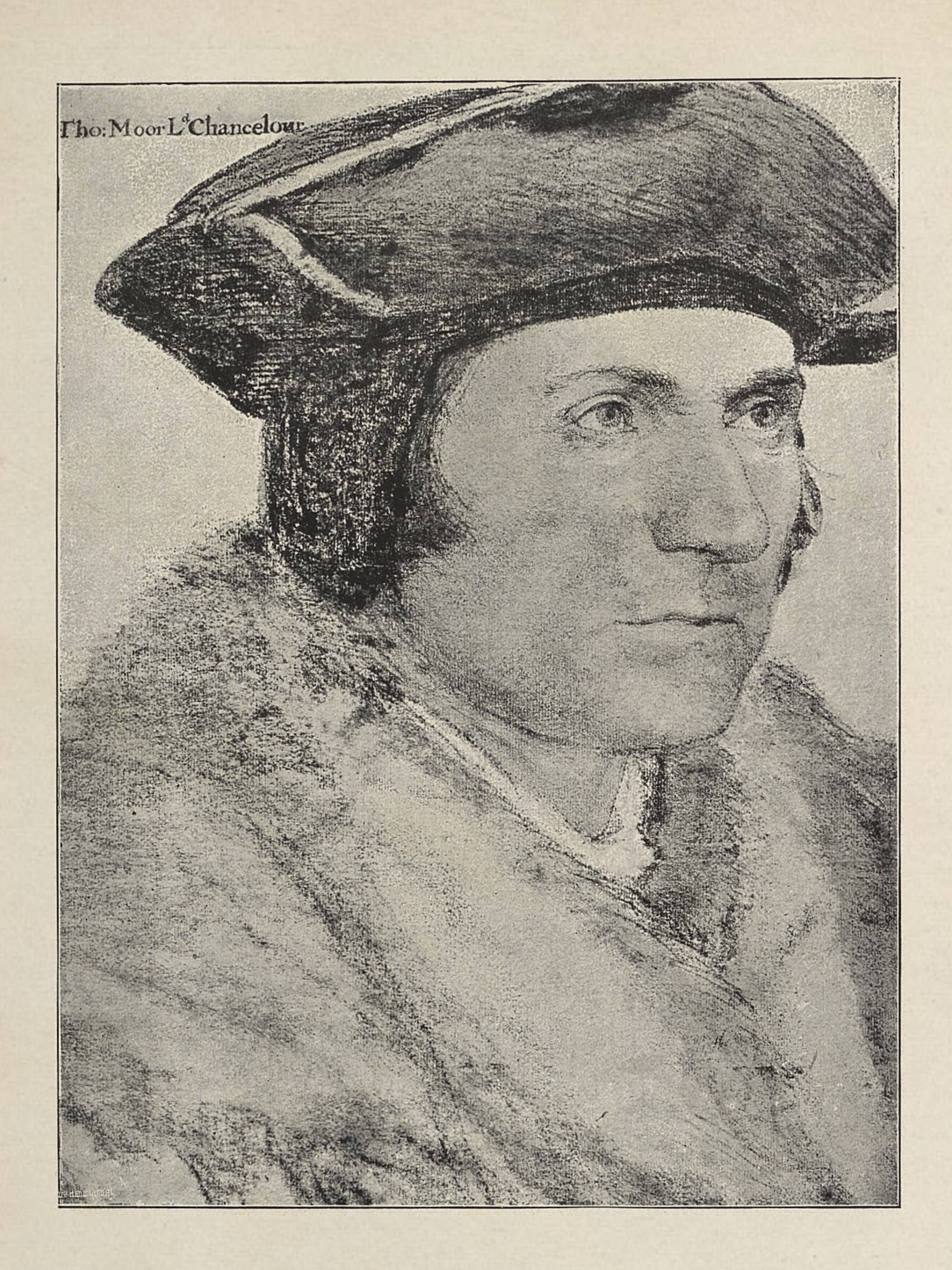


Elisabeth Dancy zweite Tochter — Margareta Gigs eine mit den Töchtern erzogene Verwandte — John More Thomas' Vater — Anna Grisacre Braut des Sohnes — Thomas Morus — John More der Sohn — Henry Patenson der Hausnarr — Cäcilie Heron jüngste Tochter — Margarete Roper älteste Tochter — Alice Thomas Morus' zweite Frau

Entwurf zu dem Familienbild des Thomas Morus. Federzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung
Die Namensbeischriften auf dieser Zeichnung sind von der Hand Thomas Morus', die Notizen über einige Änderungen in der Anordnung von der Hand Holbeins
(Zu Seite 35)



Johannes Fisher, Bischof von Rochester
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Schloß Windsor. Bibliothek des Königs von England
(Zu Seite 35)



Thomas Morus
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Studie zu dem Moreschen Familienbild
Schloß Windsor, Bibliothek des Königs von England. (Zu Seite 35)



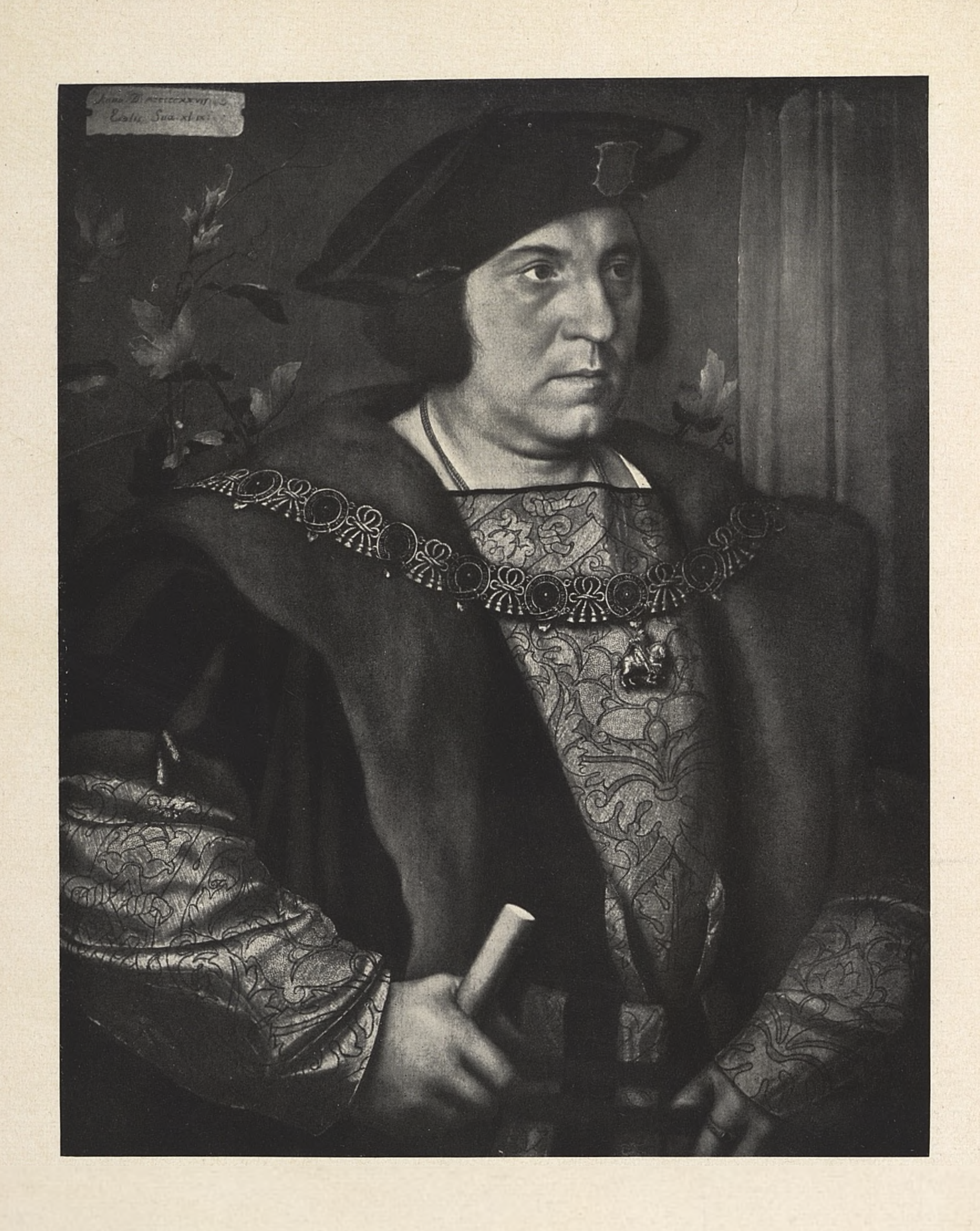
Sir John More, Vater von Thomas Morus
Studie zu dem Moreschen Familienbild, mit schwarzer und farbiger Kreide gezeichnet
Schloß Windsor, Bibliothek des Königs von England. (Zu Seite 35)



William Warham, Erzbischof von Canterbury
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Schloß Windsor, Bibliothek des Königs von England
(Zu Seite 35)



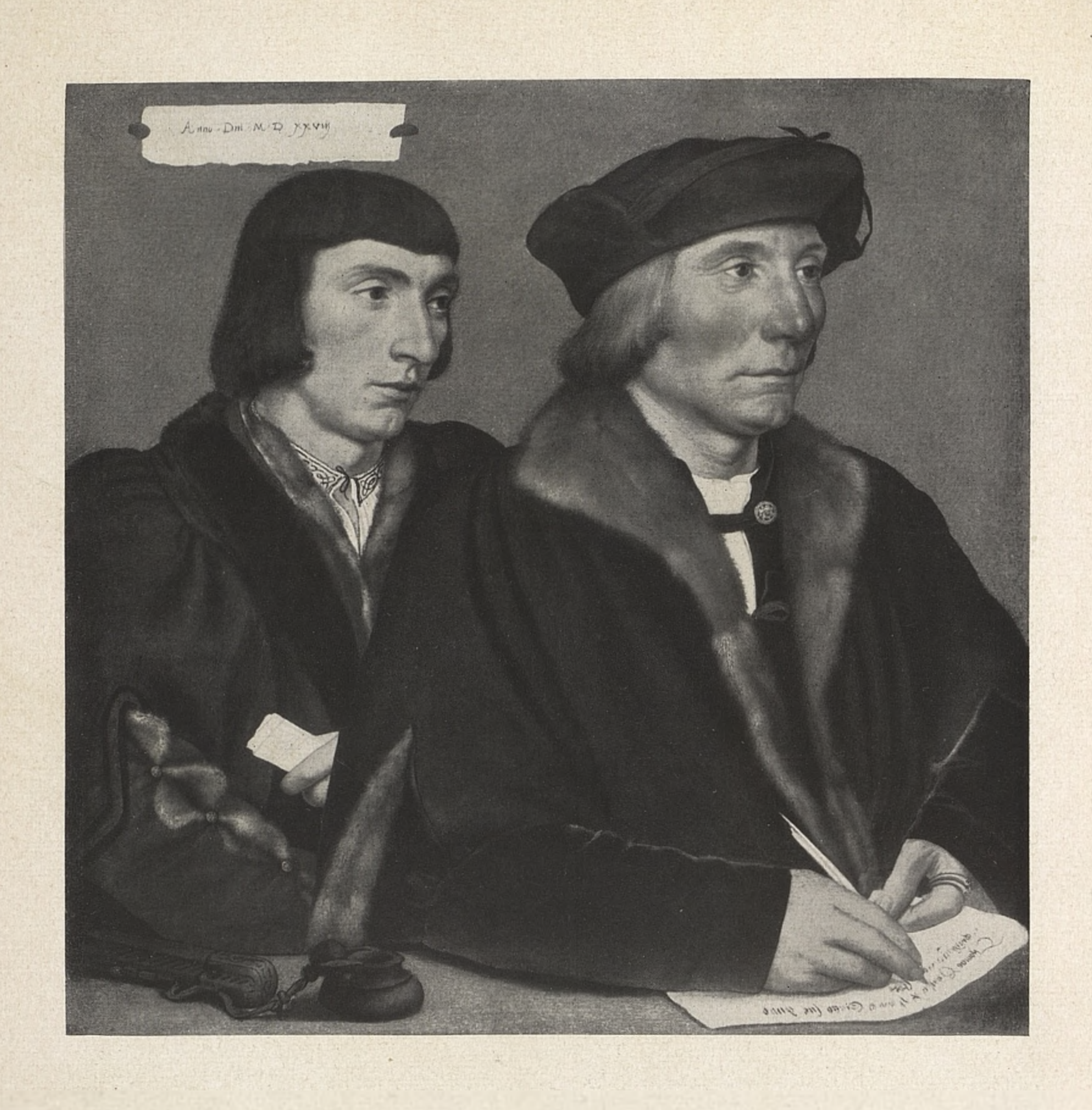
William Warham, Erzbischof von Canterbury
Gemälde (1527). Paris, Louvre. (Zu Seite 35)



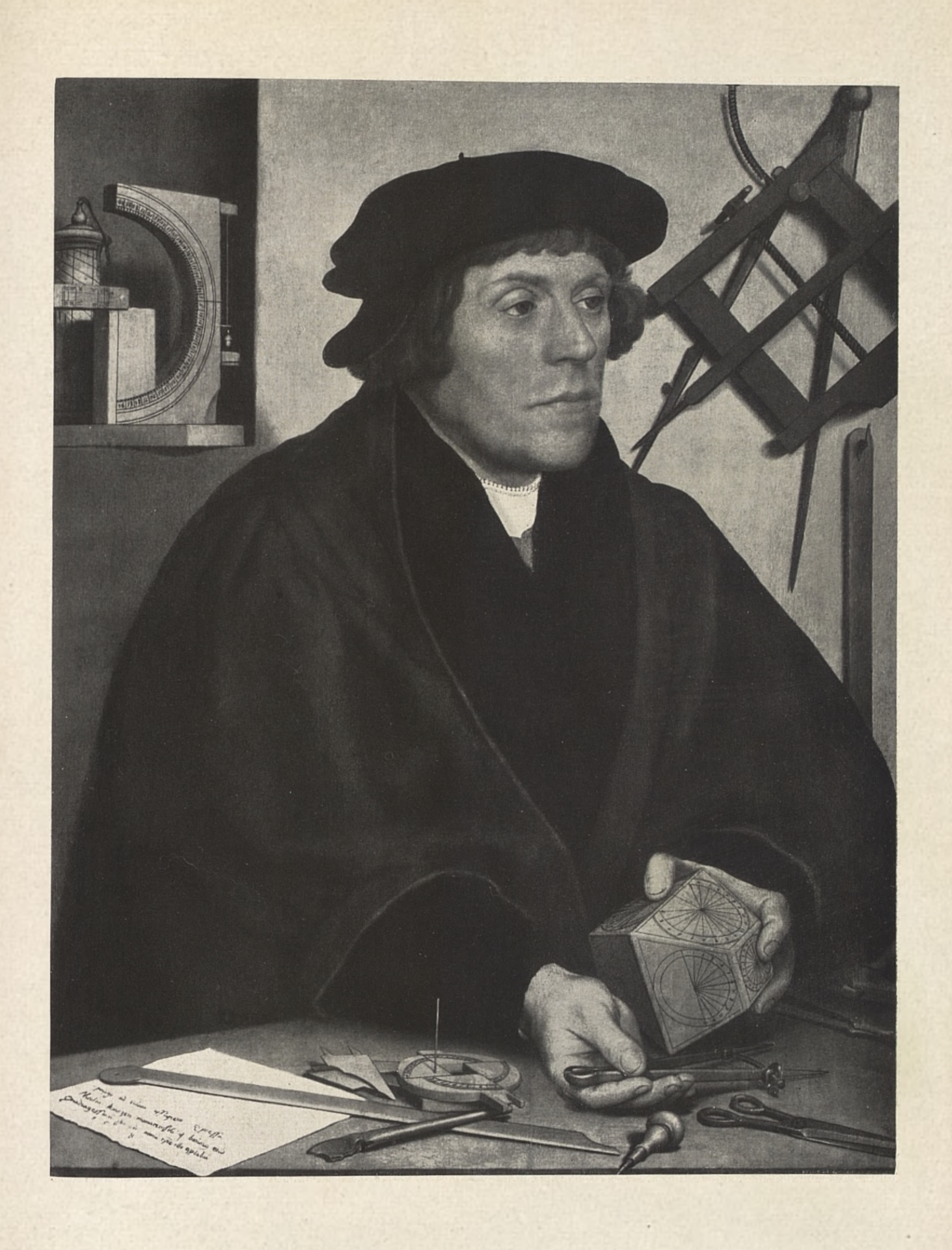
Sir Henry Guildford, Stallmeister König Heinrichs VIII.
Gemälde (1527). Schloß Windsor, Gemäldegalerie. (Zu Seite 35)



Lady Guildford
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Basel, Öffentliche Kunstsammlung
(Zu Seite 36)



Sir Thomas Godsalve und Sohn
Gemälde (1528). Dresden, Gemäldegalerie. (Zu Seite 36



Der Astronom Nikolaus Kratzer von München
Gemälde (1528). Paris, Louvre (Zu Seite 36)



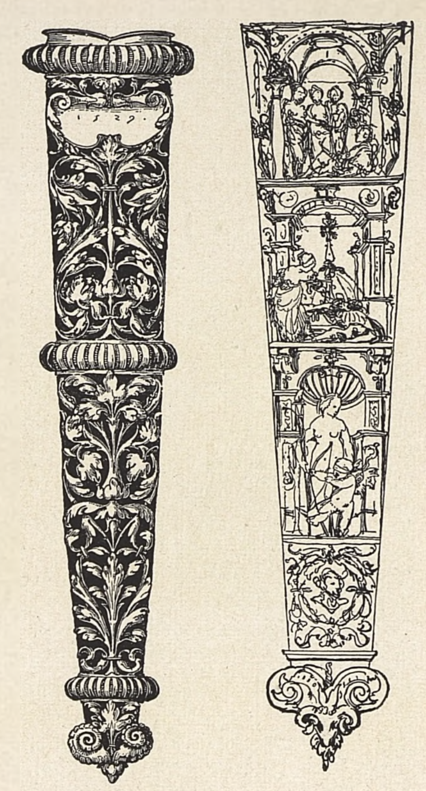
Dolchscheide mit Totentanz
Entwurf für Silberarbeit. Tuschzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 38)



Zierleiste
Tuschzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 38)



Entwürfe für Goldschmiedearbeiten
(Anhänger mit Edelsteinen). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 38)



Entwürfe zu metallenen Dolchscheiden
Federzeichnungen. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 37, 38)



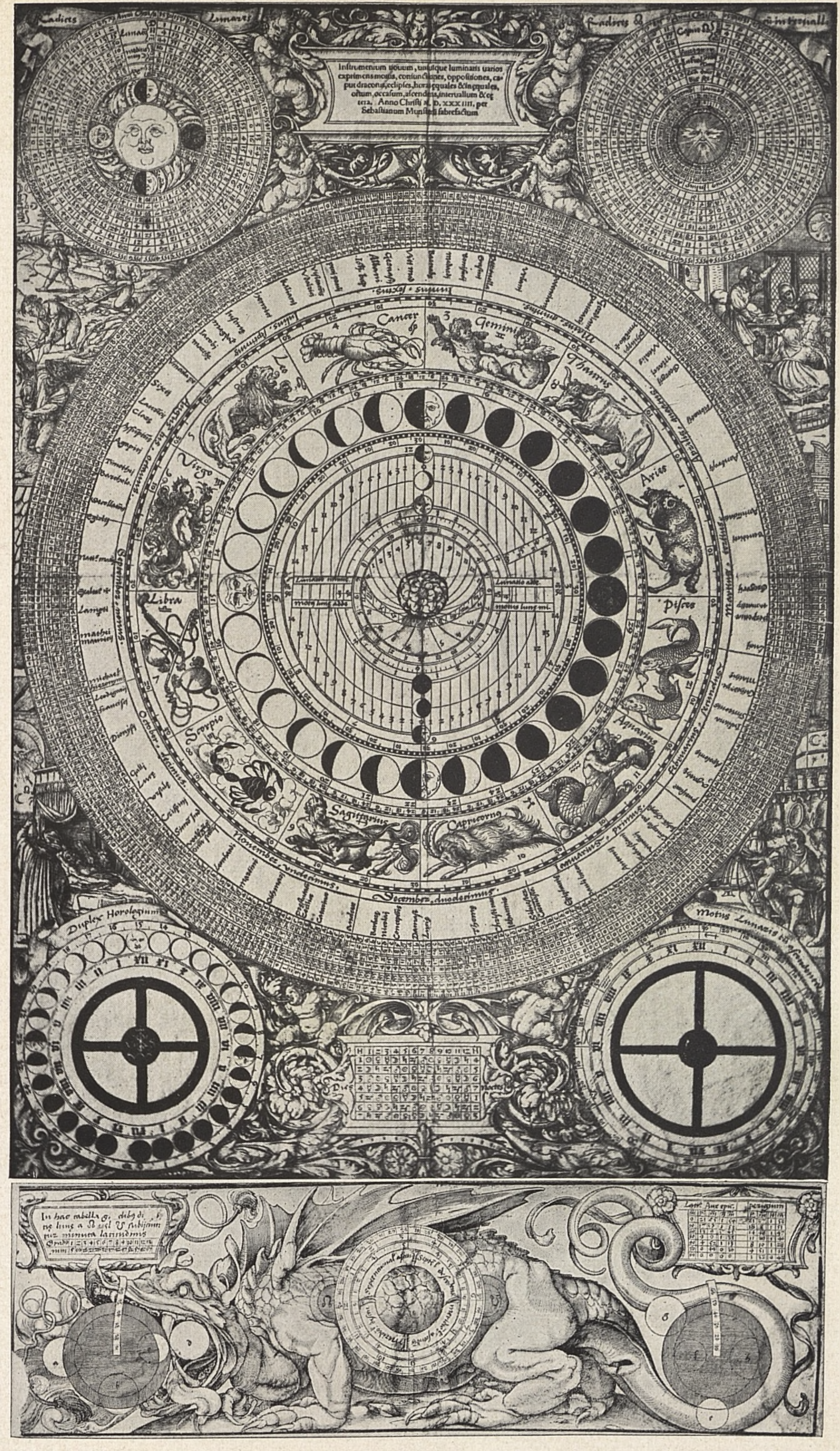
Zierleiste
Tuschzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 38)

Entwurf zu einem Spiegelrahmen mit Meerweib und Liebesgöttern
Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 38)



Erasmus von Rotterdam („im Gehäuse")
Titelholzschnitt zu den Werken des Erasmus. (Zu Seite 38)

Nach dem seltenen ersten Druck mit der Unterschrift:
Wenn einer von des Erasmus Gestalt noch kein Bild hat gesehen,
Zeigt ihm ein solches dies Blatt, das nach dem Leben gemalt



Astronomische Tafel, herausgegeben von Sebastian Münster 1534
Holzschnitt. Erhaltenes Exemplar in der Universitätsbibliothek zu Basel. (Zu Seite 39)



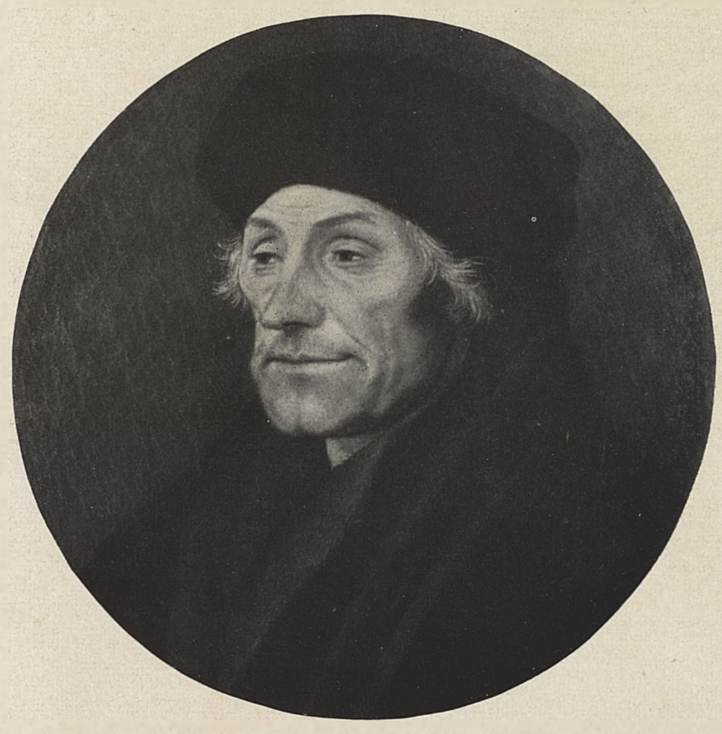
Samuel verkündet Saul den Zorn Gottes
Getuschte und teilweise kolorierte Zeichnung, Entwurf zu einem Wandgemälde für den Basler Rathaussaal (1530). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 41)



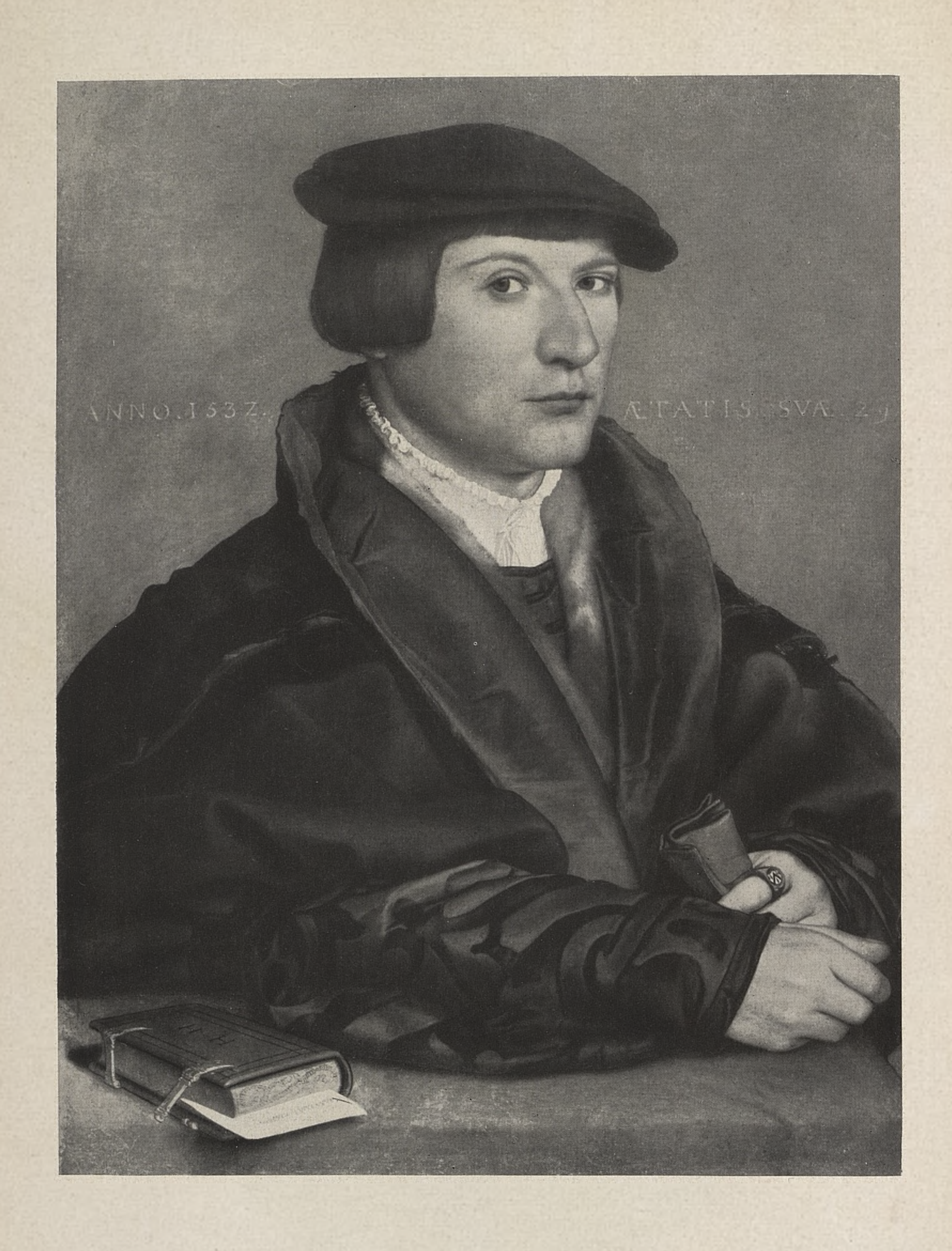
König Rehabeam und die Abgesandten des Volkes
Getuschte Zeichnung mit einigen Farbenangaben, Entwurf zu einem Wandgemälde für den Basler Rathaussaal (1530). Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 41)



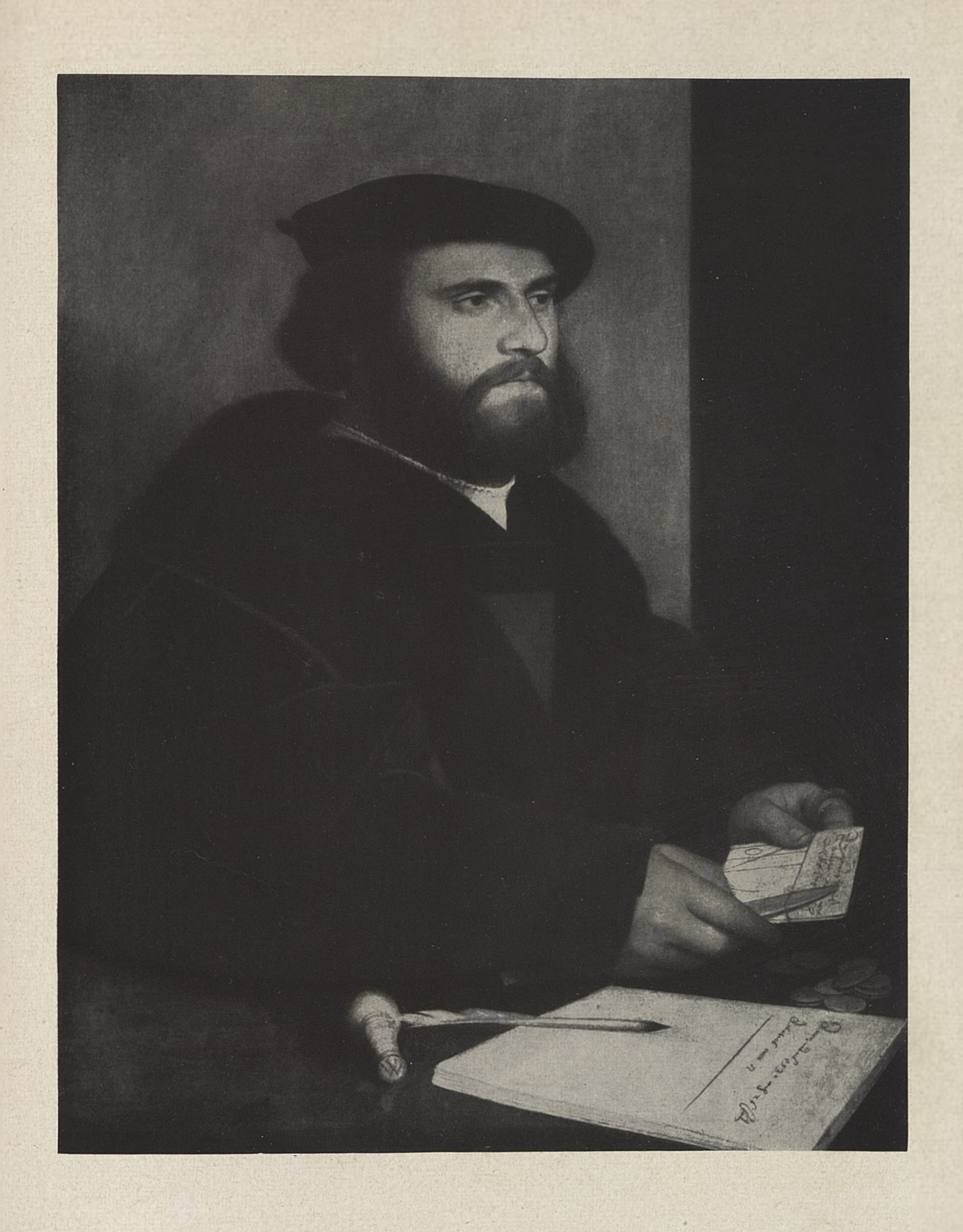
Philipp Melanchthon
Kleines Ölgemälde. Hannover, Provinzialmuseum. (Zu Seite 40)



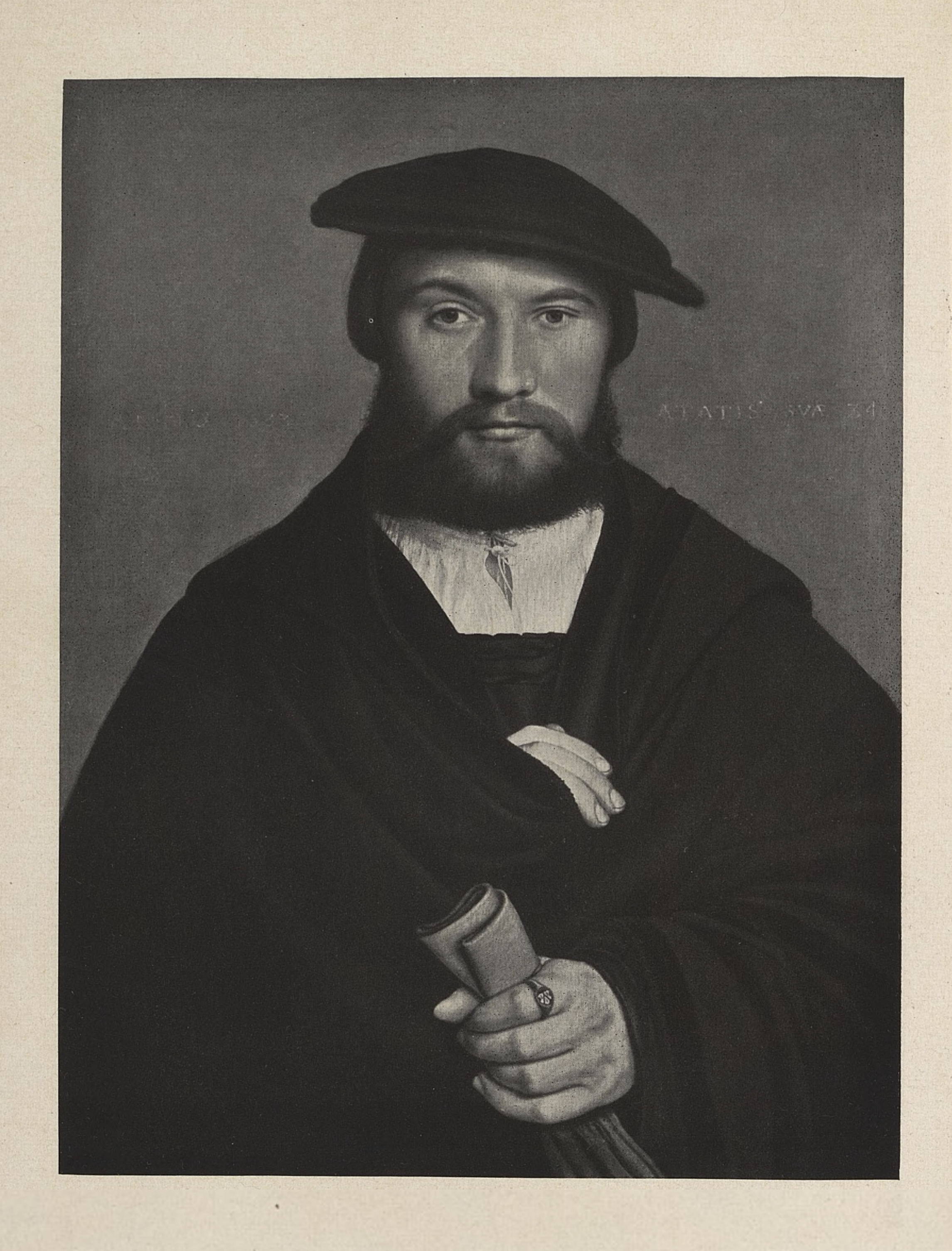
Erasmus von Rotterdam
Gemälde. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. (Zu Seite 40)



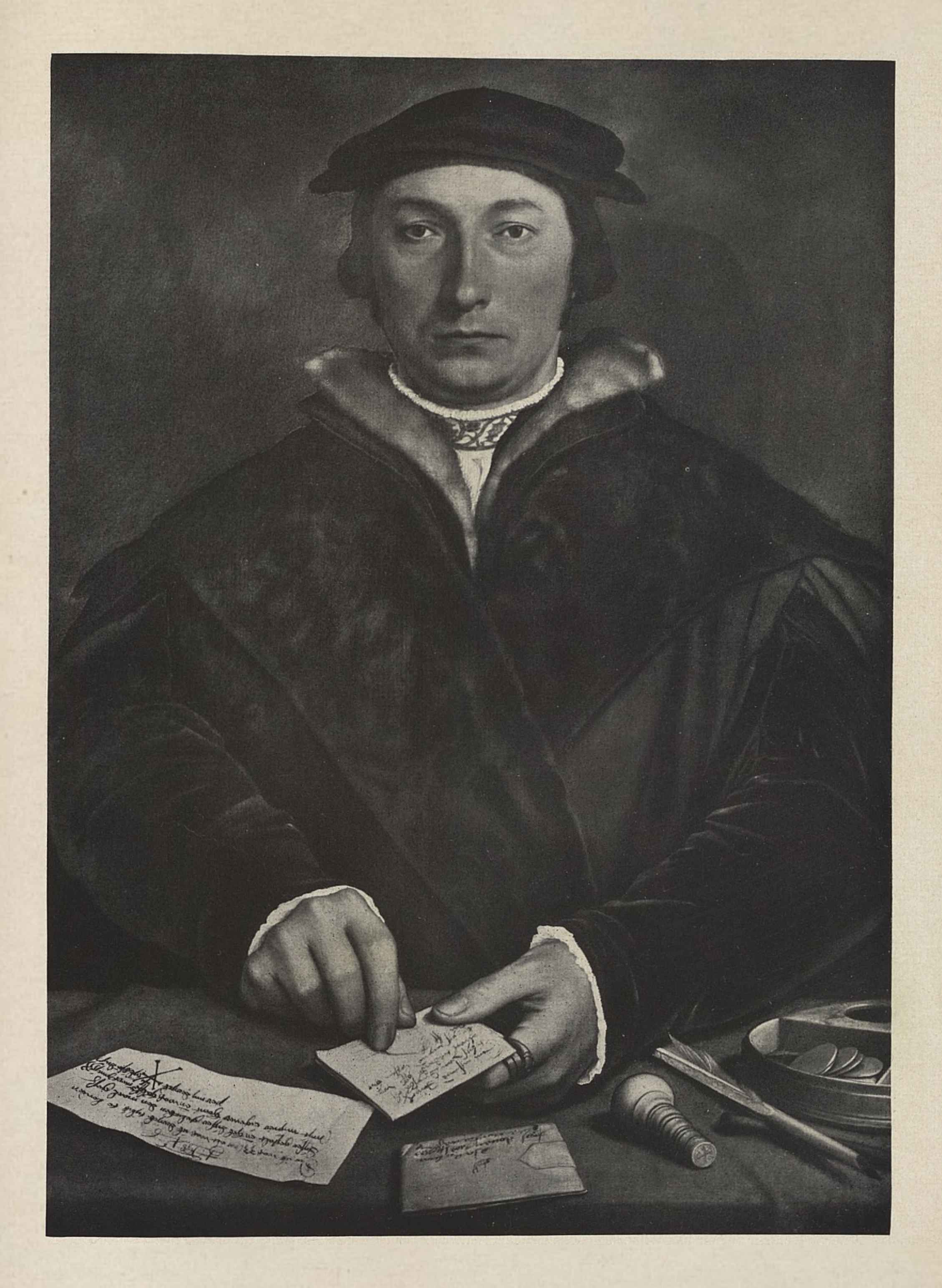
Bildnis eines Mitgliedes der Kölner Familie Wedigh, Kaufmannes in London
Gemälde (1532). Chicago, Sammlung Stout. (Zu Seite 43)



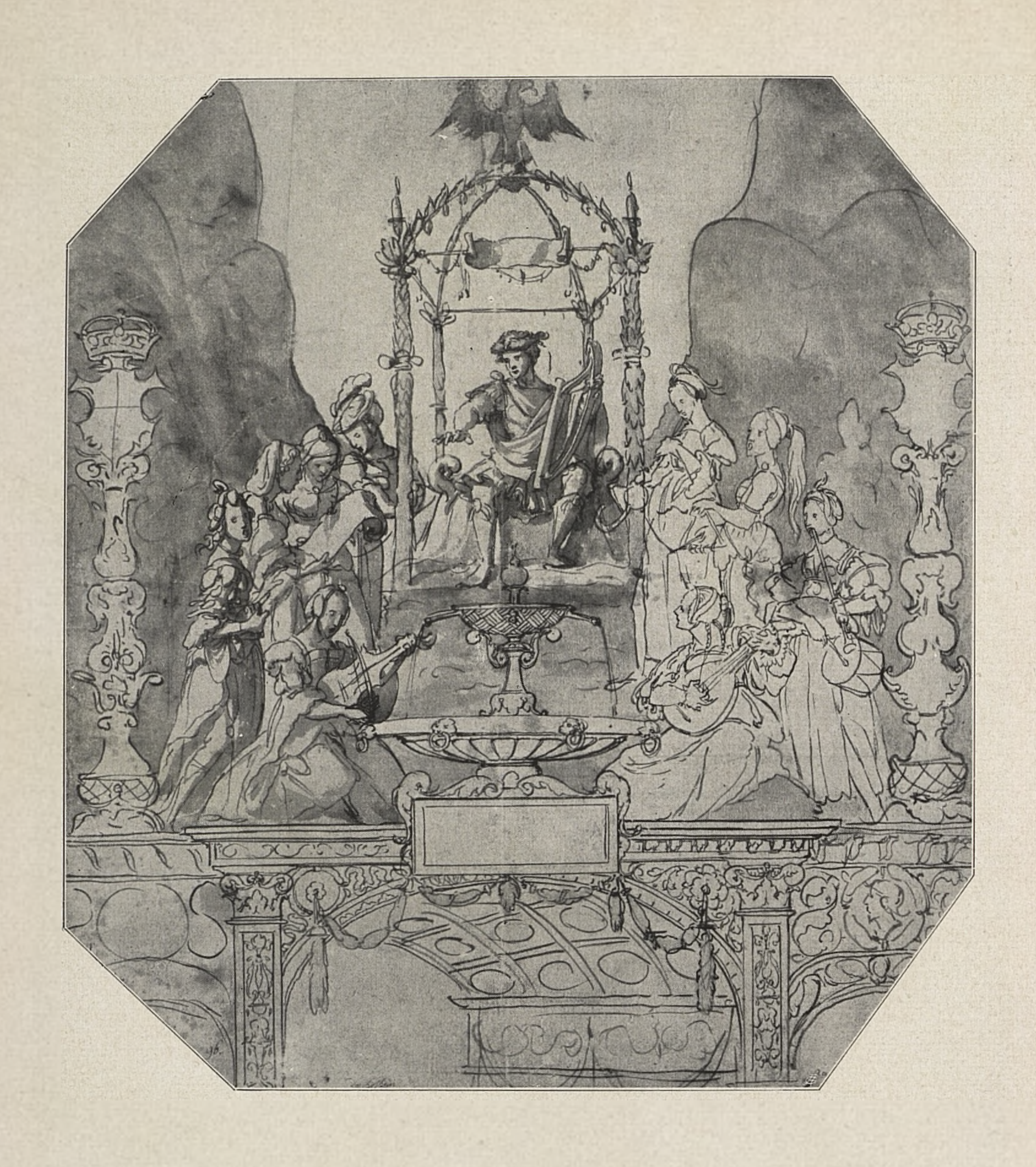
Der Goldschmied Hans von Antwerpen
Gemälde (1532). Windsor, Königliches Schloß. (Zu Seite 43)



Hermann Hillebrandt Wedigh aus Köln, Kaufmann zu London
Gemälde (1533). Berlin, Deutsches Museum. (Zu Seite 43)



Derich Tybis aus Duisburg
Gemälde (1533). Wien, Gemäldegalerie. (Zu Seite 44)



Der Parnaß
Entwurf zu einem Schaugerüst mit lebendem Bilde, gestellt beim Einzuge der Königin Anna Boleyn in London. Angetuschte Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 45)



Der Triumphzug des Reichtums

93 Entwurf zu einem für den Festsaal des Stahlhofes zu London ausgeführten Gemälde. Angetuschte Federzeichnung. Paris, Louvre. (Zu Seite 44)



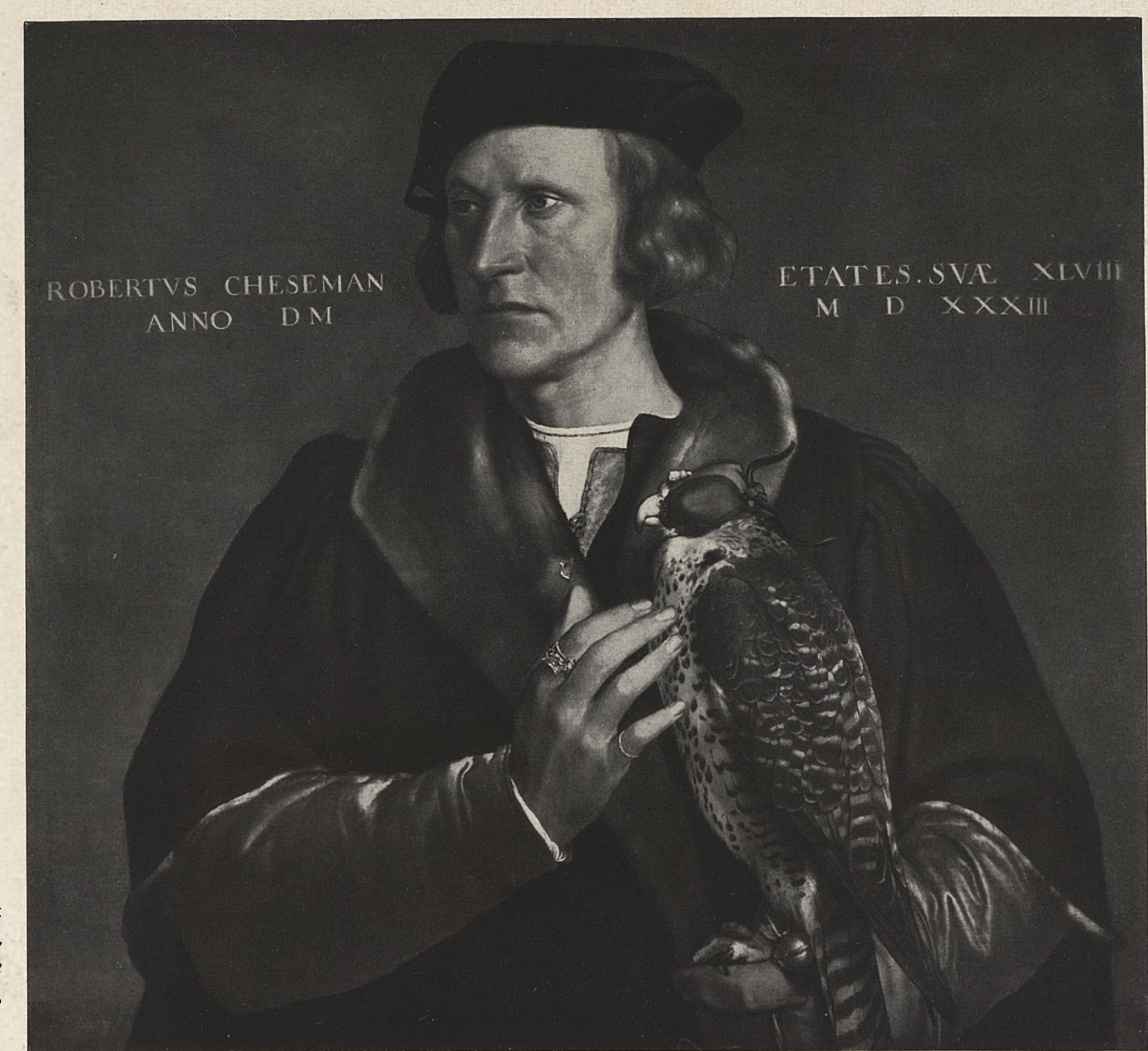
„Die Gesandten"
Jean de Dinteville und
Bischof George de Selve

Gemälde in Lebensgröße (1533). London, Nationalgalerie. (Zu Seite 45)



95 Stilleben aus dem Bilde der beiden Gesandten

London, National-galerie



Robert Cheseman, Falkner Heinrichs VIII.

Gemälde (1533)
Haag, Mauritshuis
(Zu Seite 46)



„Noli me tangere" (Rühre mich nicht an)

Gemälde. Schloß Hampton-court (Zu Seite 47)



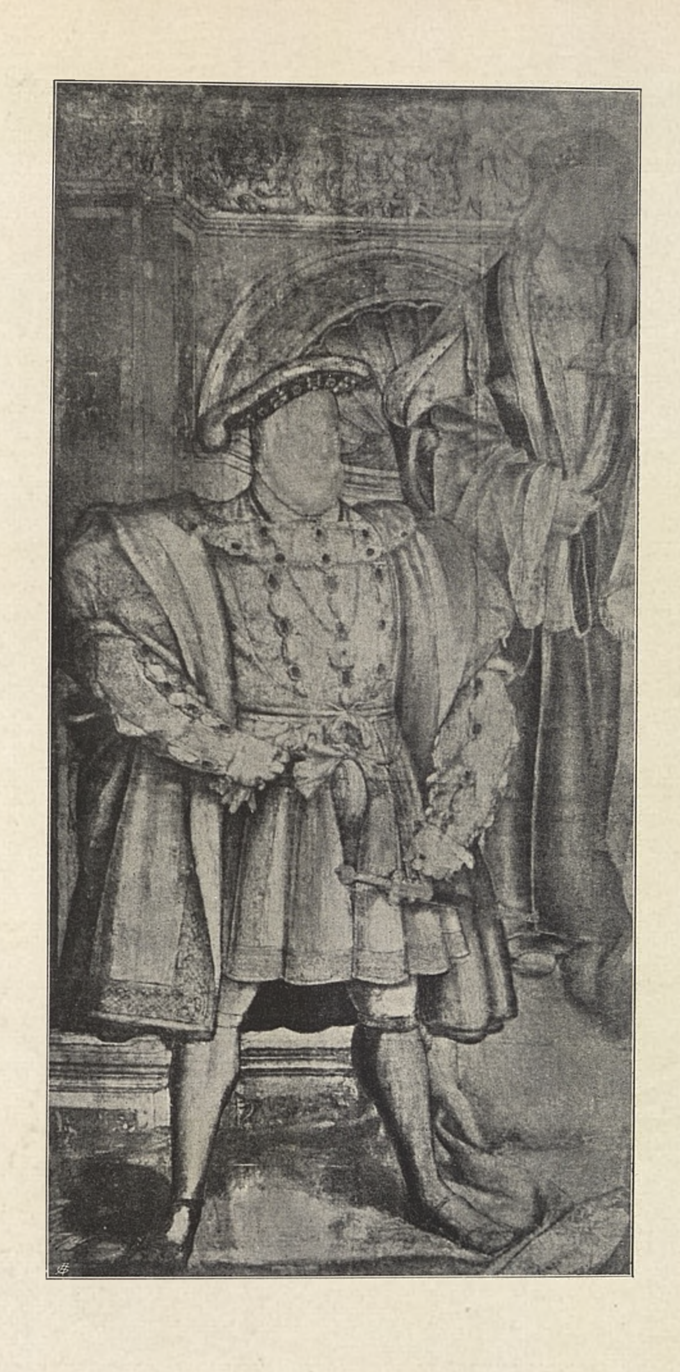
Der Dichter Nikolaus Bourbon von Vandoeuvre
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Schloß Windsor, Bibliothek des Königs von England
(Zu Seite 48)



Heinrich Brandon,
Sohn des Herzogs von Suffolk
Miniaturmalerei. Schloß Windsor, Bibliothek des Königs von England. (Zu Seite 56)



Karl Brandon,
Sohn des Herzogs von Suffolk
Miniaturmalerei. Schloß Windsor, Bibliothek des Königs von England. (Zu Seite 56)



König Heinrich VIII. und sein Vater König Heinrich VII.
Karton zu einem Teil des im Schlosse Whitehall ausgeführten Wandgemäldes
Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire. (Zu Seite 49)



König Heinrich VIII. von England
Zeitgenössische Nachbildung eines Holbeinschen Bildnisses
Windsor, Gemäldegalerie. (Zu Seite 50)



König Heinrich VIII.
Gemälde (1537). Althorp, Earl Spencer. (Zu Seite 49)



Ausschnitt aus dem Gemälde Christine von Dänemark

(Siehe Abbildung Seite 103)

London, Nationalgalerie



Prinzessin Christine von Dänemark, Herzoginwitwe von Mailand
Gemälde (1538). London, Nationalgalerie. (Zu Seite 53)



Prinz Eduard von Wales
Gemälde (1538). Washington, Sammlung Mellon. (Zu Seite 54)



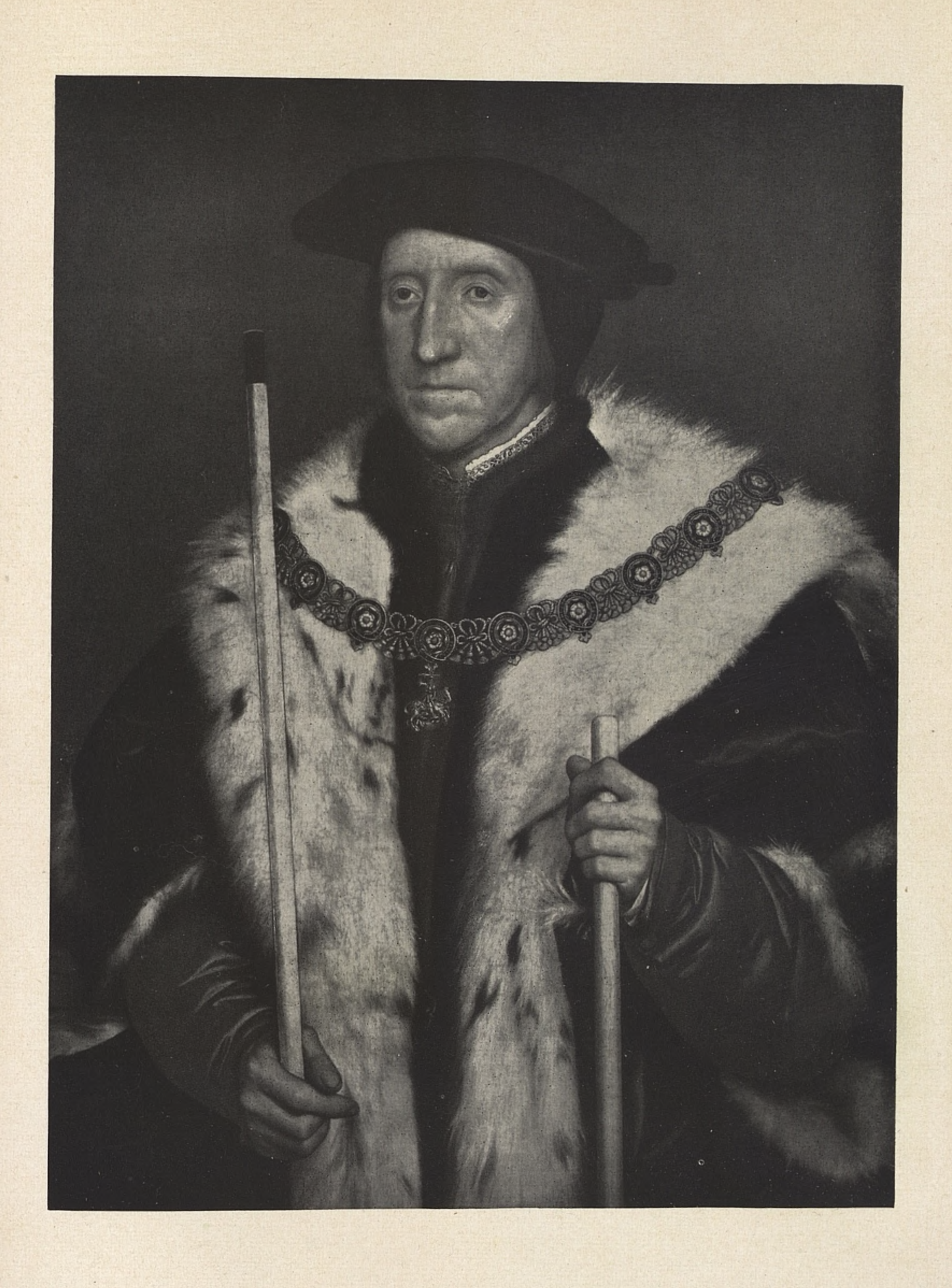
Anna von Cleve
Ölgemälde auf Pergament (1539). Paris, Louvre. (Zu Seite 54)



Katharina Howard, Königin von England
Miniaturgemälde. Schloß Windsor, Bibliothek. (Zu Seite 55)



Entwurf für ein Gruppenbild (die Familie des Herzogs von Suffolk?)
London, Britisches Museum. (Zu Seite 56)



Thomas Howard, Herzog von Norfolk
Gemälde (1538/39). Windsor, Königliches Schloß. (Zu Seite 55)



Bildnis eines Unbekannten
Gemälde (1541). Berlin, Deutsches Museum. (Zu Seite 56)



Bildnis eines Unbekannten
Gemälde (1541). Wien, Gemäldegalerie. (Zu Seite 56)



Bildnis einer unbekannten Dame
Gemälde. Wien, Gemäldegalerie. (Zu Seite 56)



Simon George of Quocote
Gemälde. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. (Zu Seite 56)



Lady Vaux
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Schloß Windsor, Bibliothek. (Zu Seite 57)



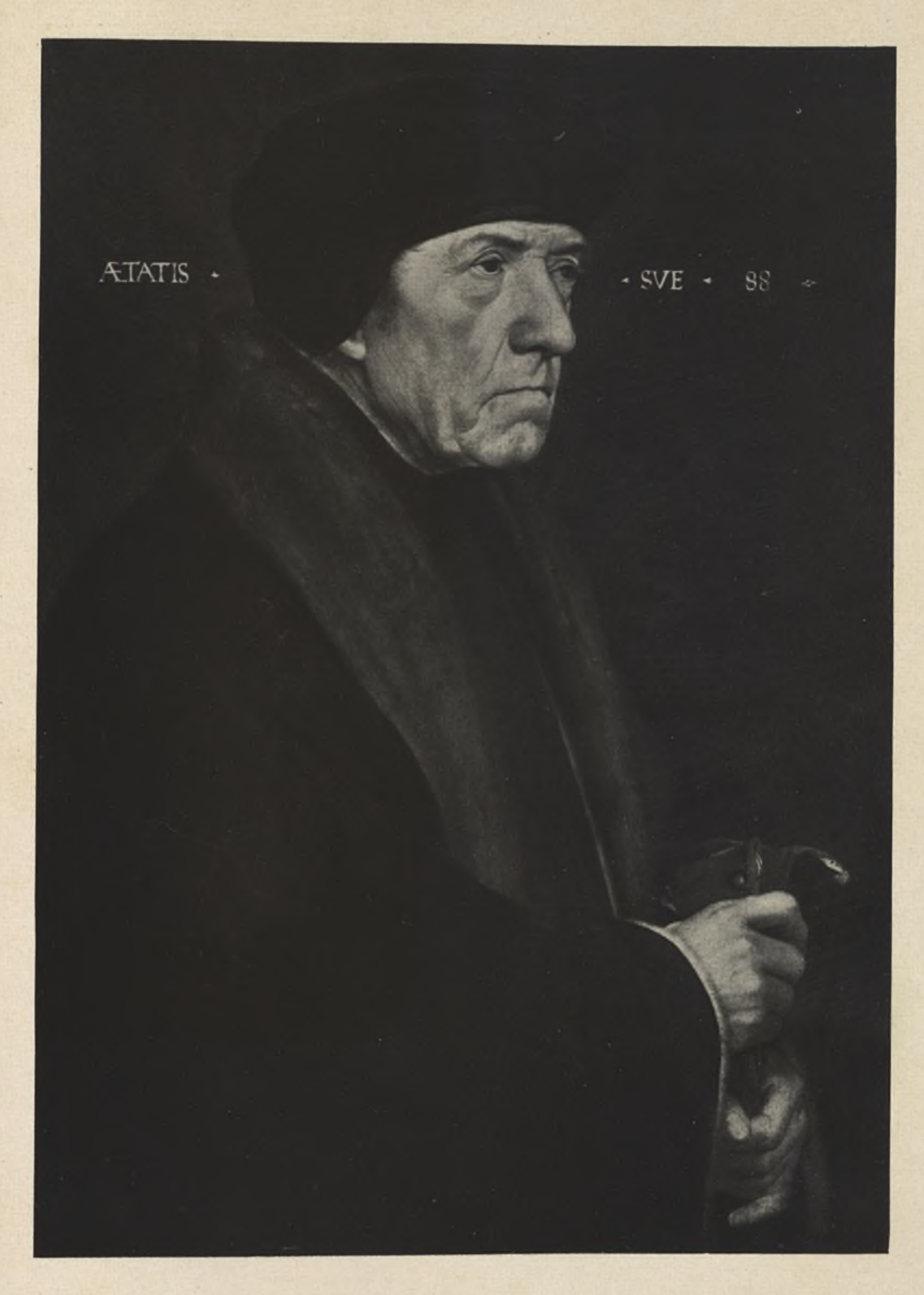
Die Herzogin von Suffolk
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Schloß Windsor, Bibliothel. (Zu Seite 57)



Elisabeth, Gemahlin von Sir Henry Parker
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Schloß Windsor, Bibliothek. (Zu Seite 57)



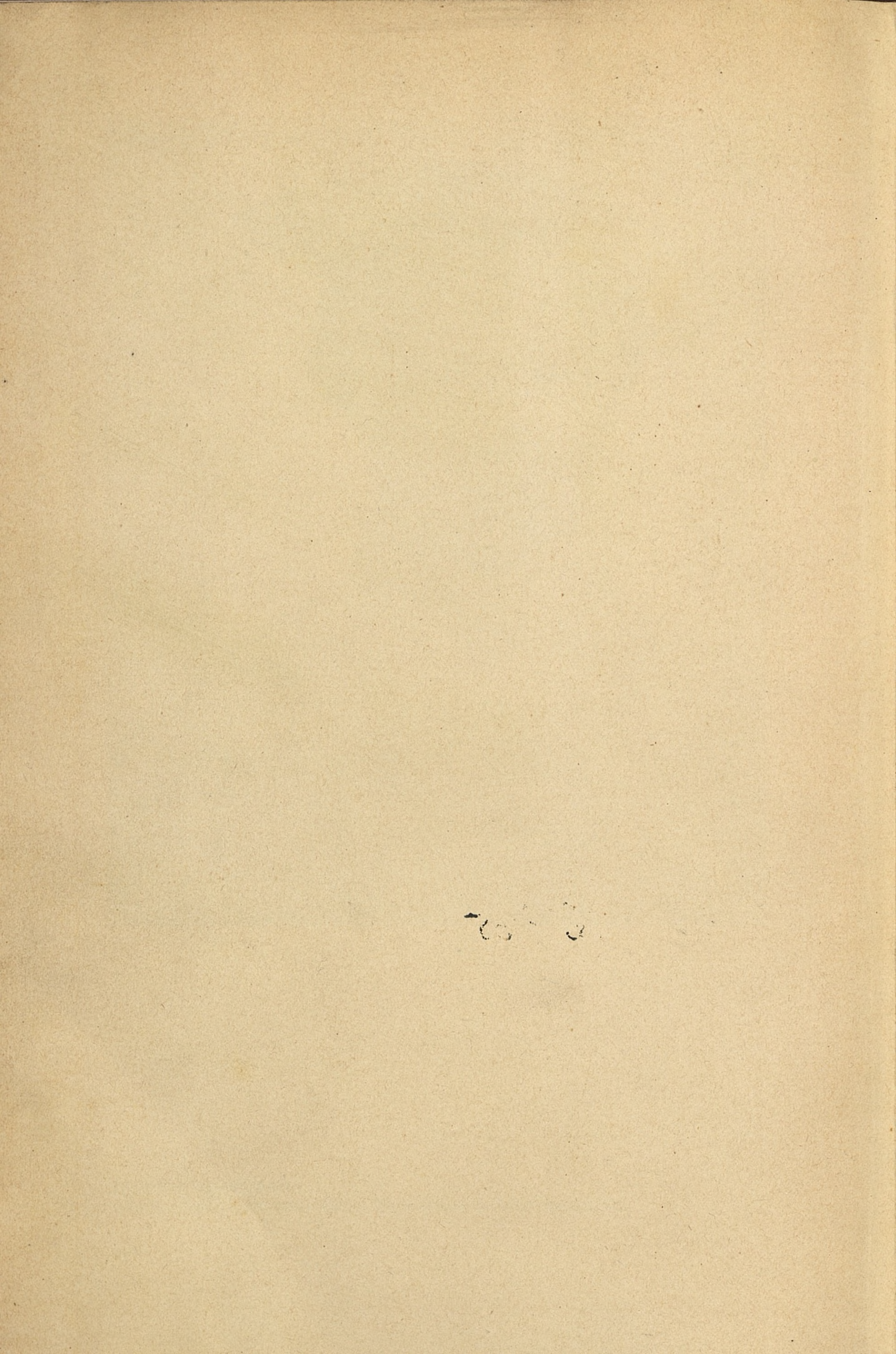
Die Königin von Saba vor Salomo
Miniaturartige Tuschzeichnung mit Farben und Gold. Schloß Windsor, Bibliothek. (Zu Seite 58)



John Chambers, Leibarzt Heinrichs VIII.
Gemälde (1541/43). Wien, Gemäldegalerie. (Zu Seite 59)



Eduard, Prinz von Wales
Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide. Schloß Windsor, Bibliothek. (Zu Seite 58)



Verlag von Velhagen & Klasing

Künstler=Monographien

Begründet von H. Knackfuß

In reich illustrierten, vornehm ausgestatteten Bänden

Folgende Bände der Sammlung können geliefert werden: